BRAMANTE-STUDIEN

MIT BENUTZUNG DES NACHLASSES HEINRICH VON GEYMÜLLERS

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN EGGER

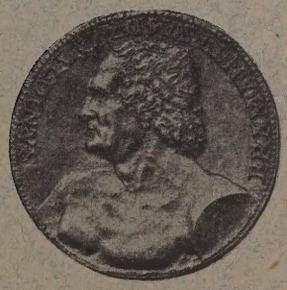
BAND I

BRAMANTES ST. PETER-ENTWURF

UND SEINE APOKRYPHEN

VON

DAGOBERT FREY



KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
GESELLSCHAFT M. B. H. WIEN 1915

BRAMANTE-STUDIEN

EHREN-KOMITEE

(Stand vom 11. März 1914, dem vierhundertsten Todestage BRAMANTES):

Wirkl. Geh. Rat Exzellenz Dr. WILHELM v. BODE, Generaldirektor der kgl. Museen, Berlin
Comm. Dott. CORRADO RICCI, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma

Prof. Thomas ASHBY, Director of the British School at Rome
Barone Giovanni BARRACCO (†), Senatore del Regno, Roma
Comm. Luca BELTRAMI, Senatore del Regno, Milano
Coll. Comm. Mariano BORGATTI, Roma
Prof. Dr. Heinrich BROCKHAUS, em. Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz
Don Leone CAETANI, Principe di Teano, Deputato al Parlamento, Roma
Prof. Dott. Giulio CAROTTI, Milano
Geh. Rat Prof. Dr. Georg DEHIO, Straßburg
Campbell DODGSON, Director of the Print Room, British Museum, London
Dr. Friedrich DÖRNHÖFFER, Generaldirektor der königl. bayr. Staatsgalerien, München
Mons. Louis DUCHESNE, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole française de Rome
Prof. Dr. Max DVOŘÁK, Wien
P. Francesco EHRLE, S. J., Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma
Cav. Pasquale Nerino FERRI, Ispettore per l'arte antica, Firenze
Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Karl FREY, Berlin
Dott. Gustavo FRIZZONI, Milano
Conte Domenico GNOLI (†), Roma
Geh. Hofrat Prof. Dr. Cornelius GURLITT, Dresden
Prof. Dott. Federico HERMANIN, Direttore della Galleria Nazionale d'arte antica, Roma
Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Paul KEHR, Direktor des königl. Preußischen Historischen Instituts in Rom
Prof. Comm. Rodolfo LANCIANI, Senatore del Regno, Roma
Conte Dott. Francesco MALAGUZZI - VALERI, Milano
Dr. Josef MEDER, Direktor der erzherzogl. Kunstsammlung »Albertina«, Wien
Dott. Ettore MODIGLIANI, Direttore della R. Pinacoteca di Brera, Milano
Prof. Dr. Carl NEUMANN, Heidelberg
Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Wolfgang von OETTINGEN, Weimar
Hofrat Prof. Dr. Ludwig von PASTOR, Direktor des Istituto austriaco di studii storici, Rom
Cav. Prof. Dott. Giovanni POGGI, Direttore delle RR. Gallerie di Firenze
Prof. Marcel REYMOND (†), Grenoble
Emmanuel RODOCANACHI, Paris
Prof. Dr. Josef SAUER, Freiburg im Breisgau
Hofrat Prof. Dr. Julius Ritter von SCHLOSSER, Wien
Geh. Hofrat Prof. Dr. Aug. SCHMARSOW, Leipzig
Hofrat Prof. Dr. Hans SEMPER, Innsbruck
Prof. Dr. Ernst STEINMANN, Rom
Hofrat Prof. Dr. Josef STRZYGOWSKI, Wien
Geh. Hofrat Prof. Dr. Henry THODE, Gardone
Prof. Comm. Oreste TOMMASINI, Senatore del Regno, Roma
Prof. Comm. Adolfo VENTURI, Roma
Melchior Marquis de VOGÜÉ (†), Membre de l'Institut, Paris
Geh. Rat Prof. Dr. Heinrich WÖLFFLIN, München

ARBEITS-AUSSCHUSS:

Geheimrat Dr. ing. et phil. JOSEPH DURM
Karlsruhe

Architekt EMANUEL LA ROCHE
Basel

O. PAUL TIOCCA
Luzern

ROBERT VENABLES
Mühlhausen

HERAUSGEBER:

Prof. Dr. HERMANN EGGER
Vorstand des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz

Adresse der Redaktion: Graz, Schubertstraße 23

BRAMANTE-STUDIEN

BAND I

BRAMANTE-STUDIEN

MIT BENUTZUNG DES NACHLASSES HEINRICH VON GEYMÜLLERS

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN EGGER

BAND I

BRAMANTES ST. PETER-ENTWURF

UND SEINE APOKRYPHEN

VON

DAGOBERT FREY

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
GESELLSCHAFT M. B. H. WIEN 1915

LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ
AUTOTYPIE VON C. ANGERER & GÖSCHL
DRUCK VON FRIEDRICH JASPER
SÄMTLICHE IN WIEN

THE GETTY CENTER

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort VII

I. Kapitel. Kritik der Handzeichnungen.

Die Methode H. v. Geymüllers 1

Gruppe I (Bramante) 8

Gruppe II (Francesco da Sangallo) 11

Gruppe III (Baldassare Peruzzi):

Gruppe A 18

Gruppe B 20

Gruppe C 28

Gruppe D 32

Gruppe IV (Sallustio Peruzzi) 48

II. Kapitel. Die archivalischen Quellen 50

Baubeginn unter Julius II. 52

Arbeiten an der Tribuna und den Kuppelpfeilern bis 1510 55

Einwölbung der Tribuna und der Kuppelbogen 56

Kontrepfeiler 59

Capella del Re di Francia 61

Altarhaus 65

Niveauerhöhung 66

Abbruch der Westtribuna und des südlichen Umganges 68

III. Kapitel. Das entwicklungsgeschichtliche Problem 70

Anhang. Regesten aus dem Nachlasse Müntz-Geymüller 90

Verzeichnis der erwähnten Handzeichnungen 92

VORWORT

Es muß an der Spitze gesagt werden: Die vorliegende Arbeit will nicht eine pragmatische Darstellung des ungeklärtesten Kapitels der Baugeschichte St. Peters bringen, das die Bauleitung Bramantes umfaßt; sie kann hiefür nur Vorarbeit liefern. Ihr Charakter ist ein vorwiegend revisionistischer. Es mußte einmal eine kritische Überprüfung des grundlegenden Werkes H. von Geymüllers versucht werden, um den Weg neuer Forschung frei zu machen. Gelangen wir auch zu abweichenden Resultaten, so bleibt Geymüllers Verdienst und Bedeutung davon unberührt. Für immer wird seine Persönlichkeit mit der Forschungsgeschichte dieses wichtigen kunstgeschichtlichen Problems, das den Brennpunkt seiner Lebensarbeit bildete, verknüpft bleiben. Unsere Kenntnis und Anschauung dieser Materie stehen noch heute so vollkommen unter der suggestiven Gewalt seiner congetti, daß erst seine persönliche Stellung zu der Frage und seine Methode als historische Erscheinungen gefaßt werden mußten, um uns selbst aus ihrem Banne zu lösen, ehe an eine objektive Kritik geschritten werden konnte.

Je energischer wir der legendären Größe Bramantes, wie sie die klassizistischen Tendenzen von vier Jahrhunderten geformt haben, an den Leib rücken, um so mehr verliert sich das materiell Faßbare unter den Fingern. Mit der Absprechung der Cancelleria ist eine der wichtigsten Stützen der »ultima maniera« gefallen; unsere Anschauungen über Bramantes Anteil am Vatikanischen Palast ruhen auf schwankendem Grund und fordern eine entschiedene Nachprüfung. Wenn auch die vorliegende Arbeit wiederum von dem wenigen, was wir als sicheres Oeuvre zu besitzen glaubten, wichtige Exponenten ausscheidet, so ist darin nicht destruktiver Überkritizismus zu erblicken. Die epochale Bedeutung Bramantes bleibt trotz alledem unantastbar bestehen: selbst wenn uns historische Kritik kein einziges gesichertes Werk übrig ließe, so können wir sie messen an dem tiefgehenden Eindruck auf seine Zeit, an dem lebendigen Nachwirken in allen folgenden. Dies sind historische Tatsachen, die nicht angezweifelt werden können.

Mit der Ausscheidung der apokryphen Bramante-Handzeichnungen soll aber nicht nur negative Arbeit geleistet sein: ich hoffe bestimmte Zuschreibungen an ihre Stelle gesetzt und damit neue Beiträge für die künstlerische Physiognomie der folgenden Generation gewonnen zu haben.

War das Ergebnis der Kritik der Handzeichnungen in bezug auf das Bramanteproblem fast durchgehends negativ, so erhob sich um so dringender die Forderung, sichere positive Anhaltspunkte zu gewinnen. Die grundlegenden archivalischen Publikationen Karl Freys boten hiefür wertvolles Rohmaterial.

Der Versuch, die aus diesen beiden Untersuchungen gewonnenen Resultate entwicklungsgeschichtlich zu erklären, soll vor allem das Problematische ins volle Licht rücken, auch wenn er es nicht restlos lösen sollte. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von Bramantes St. Peter konnte in ihrer Gänze nicht umschrieben werden: die Untersuchung hätte sich auf das historische Erfassen der künstlerischen Persönlichkeit Bramantes ausdehnen müssen. Dies hätte nicht nur den Rahmen dieser Arbeit gesprengt, sondern auch vorweggenommen, was als abschließendes Ergebnis der mit diesem Bande begonnenen Serie von »Bramante-Studien« zu erhoffen ist.

Es sei nochmals gesagt: Es kann in den hier aufgeworfenen Fragen noch lange nicht das letzte Wort gesprochen werden. Der ehrliche Forscher muß sich immer wieder einbekennen: non liquet. Ich erwarte nicht unwidersprochen zu bleiben; im Gegenteil, ich möchte hoffen, Anregung zu bieten für neue, ergebnisreichere Arbeit.

Es ist mehr als eine übliche Form, wenn ich an dieser Stelle dem Direktor der königlichen Gallerie der Uffizien, G. Poggi, meinen wärmsten Dank ausspreche für seine freundliche Unterstützung bei meinen mehrmonatlichen Arbeiten in den Uffizien im Frühjahr 1914. Ebenso danke ich den Herren im Gabinetto delle stampe dieser Gallerie für ihr stets liebenswürdiges Entgegenkommen, sowie der Direktion der k. k. Hofbibliothek in Wien für die Erlaubnis der Reproduktion einer bisher unveröffentlichten Handzeichnung aus dem noch nicht katalogisierten Bestand der Sammlung Philipp v. Stosch.

WIEN, im August 1915.

DAGOBERT FREY

I. KAPITEL.

KRITIK DER HANDZEICHNUNGEN.

DIE METHODE H. v. GEYMÜLLERS.

Es ist Geymüllers unverkürzbares Verdienst, als Erster den hohen Quellenwert der Architekturhandzeichnungen, oft unscheinbarer Skizzen und schwerverständlicher Werkzeichnungen, richtig erkannt und eingeschätzt zu haben und im besonderen auf dieser Grundlage eine Revision der Frage nach dem Anteile Bramantes am St. Peter-Plan versucht zu haben. Was wir vor ihm in der Literatur darüber finden, ist nichts als ein kurzer Hinweis der Kommentatoren der Vasari-Ausgabe von Le Monier. Die große Sammlung von ungefähr acht- bis neuntausend Architekturzeichnungen in den Uffizien war bis dahin ein ungehobener Schatz. Jahns „Katalog“ [1]) sowie später Redtenbachers „Mitteilungen“ [2]) bedeuteten keine systematische Durcharbeitung, sondern boten nur spärliche Streiflichter und Andeutungen. Erst Ferri versuchte eine durchgehende Katalogisierung auf topographischer Grundlage [3]); dieses Einteilungsprinzip hatte aber den Nachteil, daß alle Blätter, welche nicht lokalisiert werden konnten, somit alle theoretischen Studien und Idealentwürfe, ausgeschieden werden mußten, so daß auch dieser Katalog nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Überdies verlangen die Bestimmungen und Zuschreibungen einer durchgehenden, kritischen Revision. So besitzen wir auch heute noch kein umfassendes kritisches Verzeichnis der größten und wichtigsten Sammlung von Architekturhandzeichnungen.

Es war daher eine gewaltige heuristische Aufgabe von Geymüller zu bewältigen, um die damals ungeordnete Masse, in der zusammengehörige Blätter, ja sogar zwei Teile desselben Blattes (Uff. 242 und 560 [4]), getrennt und zerstreut waren, zu sichten und zu ordnen. So können wir die Entdeckerfreude nachempfinden, mit der oft unter Angabe des Datums und der näheren Umstände der Fund eines wichtigen Blattes genau registriert wurde.[5]) Diese Freude an der „bella scoperta“ ist ein echt romanischer Zug im kosmopolitischen Charakterbild Geymüllers. Dazu kam noch die Durchforschung von Privatsammlungen, die als Ergebnis im Besitze des Grafen Campello einige wichtige Einzelblätter und einen Kodex mit Architekturskizzen aus der Familie der Sangallo aufbrachte, die später in den Besitz Geymüllers übergingen und nach dessen Tod von der Direktion der königl. Gallerie der Uffizien angekauft wurden. Die jahrelange, immer wieder neuaufgenommene Arbeit war auch von seltenem Erfolge begleitet: eine große Menge von Skizzen, Entwürfen und Werkzeichnungen für St. Peter zeigte ein ganz neues, wechselvolles Bild kühner Ideen und scharfsinniger Lösungsversuche, eröffnete einen

[1]) Albert Jahn, Katalog d. Handzeichnungen in den Uffizien in Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. II, S. 143.

[2]) R. Redtenbacher, Baugeschichtliche Mitteilungen aus d. Handzeichnungensammlung der Uffizien in Zeitschr. f. bild. Kunst X, 1875. — Mitteil. aus d. Sammlung d. Archit.-Handzeichn. in d. Gall. d. Uff., B. Peruzzi u. seine Werke, 1875. — Neue Mitteil. aus d. Uff. 1884.

[3]) Nerino Ferri, Indice geografico-analitico dei disegni d'archit. civile e milit. esist. n. R. Galleria d Uffizi in Firenze 1885.

[4]) H. v. Geymüller, Raffaello Sanzio, studiato come architetto, Mil. 1884, p. 56, fig. 29, u. Anm. 22. — Karl Neumann, Jakob Burckhardt, Briefwechsel mit Heinr. v. Geymüller, Münch. 1914, S. 87, Anm. 3.

[5]) H. v. Geymüller, Notizen über die Entwürfe für die Peterskirche in Rom. — Cf. Neumann, a. a. O. S. 14.

überraschenden Einblick in den künstlerischen Werdegang eines der gewaltigsten Bauwerke. Wir können es daher verstehen, wenn der Enthusiasmus der Arbeit bei einem starken Temperament voll lebhafter Phantasie die kühle Objektivität wissenschaftlicher Kritik in ihren stillen Kreisen oft stört und ein drängender Wunsch die abwägende Überlegung auf seine Seite zieht. Wir können oft beobachten, wie sein scharfer, geschulter Blick das Charakteristische sicher erfaßt und richtig bestimmt, um erst später abzuirren; wir fühlen oft den Kampf einer treffsicheren Intuition mit der Intoleranz eines vorgefaßten Systems, indem schließlich die Gravitation jenes gewaltigen Phantasiebildes, das Geymüller sich von Bramante und dessen St. Peter-Plan entworfen hatte, mit unwiderstehlicher Gewalt alles an sich reißt. Die ganz persönliche, enthusiastische Stellungnahme Geymüllers, dem die wissenschaftliche Forschung eine intime Herzensangelegenheit war, äußert sich ergreifend in der schlichten Unterschrift eines Briefes an J. Burckhardt: „Ihr alter St. Peter- und Bramante-Geymüller."

Indem die ganze Fülle künstlerischer Erfindungskraft, die während vier Jahrzehnte von den bedeutendsten Meistern ihrer Zeit auf den Bau von St. Peter aufgewendet wurde, von der phantastisch gesteigerten Größe der einen Persönlichkeit aufgesogen wurde, mußte nach ihr ein geistiges Vakuum entstehen, und die besten Namen einer so reichen, blühenden Periode mußten zu Werkstattgehilfen und Handlangern herabsinken, welche die Aufzeichnungen und Brouillons aus dem Nachlasse des großen Meisters mehr oder weniger geschickt zu ihren eigenen Entwürfen zu kombinieren verstanden. So mußte Geymüller bei Raffael notwendig zu dem negativen Urteil gelangen: „Die Geistesanstrengung Raffaels, um aus den Elementen Bramantes diesen Grundriß [bei Serlio] umzubilden, war sozusagen Null." Es zeugt von der argen Verwirrung, die Geymüller auf diesem Gebiete verschuldet hat, wenn wir in einem kürzlich erschienenen Buche (Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst) unter dem Plan Peruzzis nach Serlios Holzschnitt die Beischrift lesen: „Bramantes zweiter Grundriß." Und doch muß Frankl zugebilligt werden, daß er aus Geymüllers Aufstellungen eine gewisse Berechtigung hiezu ableiten konnte, sagt dieser doch ausdrücklich, „daß der als der schönste gepriesene Grundriß Peruzzis nur eine Wiederholung der Gedanken Bramantes war".

Hier setzt ein berechtigter Zweifel ein: dieses rein negative Urteil über die Nachfolger muß uns skeptisch machen gegen die Prämissen, aus denen es notwendig folgt. Wir können es schwer verstehen, daß künstlerische Individualitäten wie Raffael und Peruzzi dem Papst neue Modelle vorlegen und dessen Anerkennung und Genehmigung finden, ohne darin wirklich Neues zu bringen, ohne ihrer eigenen Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen, daß Vasari, dem die Entwürfe Bramantes sicher zum großen Teil bekannt waren, Peruzzis Modell als „magnifico e veramente ingenioso" bezeichnen konnte, wenn es nur eine „Wiederholung" einer Studie Bramantes war. Wir müssen vielmehr voraussetzen, daß in einer Zeit, in welcher der Stilwandel sich so rasch und entschieden vollzieht, hievon auch in den aufeinanderfolgenden Entwürfen für St. Peter ein Niederschlag zu beobachten sein muß.

Dem großzügigen Schwung dieser Synthese steht bei Geymüller ein stark gefühlsbetonter „mathematisch-logischer" Zug gegenüber, die Freude an tiefdringender Analyse, an scharfsinniger Deduktion, die Lust, zu disponieren und zu systematisieren, zu argumentieren und disputieren.[1]) In dieser zwiefachen Gefühlsdisposition einer intuitiven Phantasie und scholastischen Logik liegt aber auch die Zwiespältigkeit seiner Arbeitsmethode. Wir sehen ihn oft mit bohrendem Verstand die Argumente herausholen und sie mit equilibristischer Geschicklichkeit aufbauen und gegeneinander verstreben, um schließlich in einer temperamentvollen Aufwallung mit kühnem Hinwegsetzen über die eigene Beweisführung und alle Gegenargumente eine suggestive Behauptung zu proklamieren, womit er dem Gegner den Degen aus der Hand schlägt. Wir fühlen, daß es sich nicht um das bescheiden hingenommene Ergebnis kühl kritischer Beobachtung und zwingender Schlußfolgerung handelt, sondern um den kunstvollen Beweis einer hypothetischen Voraussetzung, um die Verteidigung einer persönlichen Glaubenssache. Die Argumente werden in bizarrer Linie gebogen und gebrochen wie ein spätgotisches Rippenwerk, das die Wölbung nicht trägt, sondern von ihr getragen wird.

---

[1]) K. Neumann, a. a. O. S. 45.

Hierin zeigt sich der volle Gegensatz zu Jakob Burckhardt. Das klare Gefühl, daß die Intuition als eine der Logik wesenverschiedene Erkenntnisquelle ihre Eigenberechtigung besitze und ihrer vollen Freiheit bedürfe, daß sie der Wahrheit oft näher führe als vermeintliche logische Exaktheit, schuf in ihm eine tiefgehende Abneigung gegen alle schulmeisterliche Geschichtskritik.[1]) Scheu ging er allen Händeln über Attributionen mit dem philosophisch bescheidenen Grundsatz seines Freundes Gioachino Curti aus dem Wege: Purchè la roba sia buona, non dimandar il nome dell'autore.[2]) „Ich weiß auch recht wohl, daß man ein solches Streben als zum Dilettantismus führend tadeln mag und tröste mich hierüber" (aus einem Brief an Friedrich Nietzsche).[3])

Und doch war es die gleiche treibende Kraft, die beide erfüllte, ein Gemeinsames, das sie — vielleicht niemals ausgesprochen — auch persönlich verband. Für beide war das Geschichtsstudium kein bloßes historisch-wissenschaftliches Problem; sie suchten in der Vergangenheit sich selbst, die Erfüllung ihrer eigenen Sehnsucht. Wie Burckhardt aus der Renaissance sich den modernen Menschen formte, aus gleichem Geist geboren wie Nietzsches Übermensch, so gestaltete sich Geymüller als Architekt in Bramantes St. Peter den Idealtypus der modernen Baukunst, die für ihn euphoriongleich der Verschmelzung der Antike und des mittelalterlichen Christentums entsprungen war. Ihm wurde das historische Problem zur ästhetischen Lebensfrage seiner Zeit, die selbst im rückblickenden Suchen nach dem adäquaten Ausdruck für ihr eigenstes Empfinden, in ihrer Sehnsucht nach einer neuen Renaissance die Frage gestellt hatte.

Seine starke produktive Phantasie, die, durch eine sensitive Zurückhaltung gebunden, sich nicht in eigenem künstlerischem Schaffen ausleben konnte, fand in der kühnen Rekonstruktion unerfüllter Künstlerideen vergangener Zeiten ihr Betätigungsfeld. So steht er in erster Linie nicht als Historiker, sondern als produktiver Architekt der Aufgabe gegenüber. Seine Rekonstruktionen sind nicht einem selbstlosen Nachempfinden und Aufgehen in der Überlieferung entwachsen, sondern sind eine persönliche Auseinandersetzung mit den aufgeworfenen künstlerischen Problemen. Die historische Frage wird aus ihrem geschichtlichen Zusammenhang gehoben zur zeitlos ästhetischen. Dies zeigt der Anhang eines ästhetischen Vergleiches von St. Peter mit der Paulskathedrale in London in den „Ursprünglichen Entwürfen". Trotz der genauen Benutzung alles verfügbaren Quellenmaterials verraten alle seine Rekonstruktionen den stark persönlichen Zug und stehen ganz unter dem Formgefühl ihrer Entstehungszeit. Man lege z. B. neben Tafel 16 (den „Versuch, die hintere Fassade des endgültigen Entwurfes von Bramante wieder herzustellen") eine Ansicht von Poelaerts Justizpalais in Brüssel, und man wird überrascht sein, wie weitgehend die Ähnlichkeit im Gesamtcharakter ist, obgleich jede direkte Übereinstimmung fehlt. (Das Bauwerk ist nahezu gleichzeitig mit dem Erscheinen der „Ursprünglichen Entwürfe" entstanden.) Und gerade dieser Rekonstruktionsversuch ist einer der bestfundierten und war durch sichere Anhaltspunkte eng umschrieben.

Trotzdem sind die zahlreichen nach flüchtigen Skizzen aufgetragenen und weiterentwickelten Grundrisse und die Versuche, die ihnen entsprechenden Aufrißbilder anschaulich zu gestalten, auch vom wissenschaftlichen Standpunkt kein vergebliches Bemühen.

Vom Kunsthistoriker wird vielfach architektonischen Rekonstruktionen eine Abneigung entgegengebracht, die meist auf einer falschen Auffassung ihrer wissenschaftlichen Bedeutung beruht. Seine berufsmäßig gesteigerte Sensibilität in der Einfühlung und seine automatisch arbeitende historische Kritik lassen ihn, in erster Linie den Zeitcharakter der Rekonstruktionsversuche selbst so stark empfinden, daß er leicht geneigt ist, ihnen jeglichen Wert überhaupt abzusprechen. Es wäre ein methodischer Fehler, die Arbeit des geschulten Architekten als ein fertiges Substrat der kunsthistorischen Betrachtung zugrunde legen zu wollen. Es soll und kann damit niemals der ästhetische Eindruck des Originals, wenn auch abgeschwächt, reproduziert werden. Eine methodische Betrachtung und Verwertung muß hier ähnlich vorgehen wie bei einer späteren Nachzeichnung eines verlorenen

[1]) H. Trog, J. Burckhardt, Basel 1898, S. 47.
[2]) K. Neumann, a. a. O. S. 119. — Trog, a. a. O. S. 92.
[3]) H. Trog, a. a. O. S. 158.

Bildwerkes, die nach Abstraktion der für die Entstehungszeit der Kopie charakteristischen Merkmale eine wichtige Quelle für die Ikonographie und Komposition abgibt. Der Wert jedes wissenschaftlichen Wiederherstellungsversuches liegt in der architektonischen Ausdeutung des gegebenen Materials, in der Fixierung bindender geometrischer und konstruktiver Beziehungen, im Ausschöpfen der latenten Möglichkeiten im Rahmen gleichzeitiger Analogien. Erst das maßstäbliche Auftragen der Pläne und Skizzen führt auf die inhärenten Probleme, wirft die Frage auf nach deren Lösungsversuchen, deckt Möglichkeiten und vor allem — Unmöglichkeiten auf. Damit werden grundlegende Gesichtspunkte für die Gruppierung und Filiation der einzelnen Blätter gewonnen und die Richtungslinien des Kunstwollens bloßgelegt.

Die genialen Interpretationen Geymüllers in Analyse und Rekonstruktion werden auch dort bleibenden Wert behalten, wo die Schlußfolgerungen eine Richtigstellung verlangen. Daß aber oftmals seine eigenen scharfen Beobachtungen bei unvoreingenommener Betrachtung die Handhaben für den Gegenbeweis bieten, zeigt die Schärfe und Treffsicherheit seines Urteils, das nur zu oft in den letzten Konsequenzen dem Eigenwillen einer beherrschenden Idee gebeugt wird.

Die Veröffentlichung der Ergebnisse seiner Arbeiten über St. Peter hatte wohl ebensosehr aus inneren als äußeren Gründen eine seltsame Rückwirkung auf die kunsthistorische Forschung. Während die erste kurze Mitteilung in den „Notizen“ von seiten Redtenbachers und Jovanovits' Erwiderungen fand, wenn auch ohne genügende Fundierung, so folgte dem Monumentalwerk der „Ursprünglichen Entwürfe“ nur anerkennendes Schweigen. Trotz der Fülle neuen Materials, trotz der mustergültigen Faksimilia, die das Studium der Handzeichnungen und die Revision der Ansichten Geymüllers im eigenen Studio so leicht ermöglichen, fand das Werk keine kritische Entgegnung, bot es nicht den Anstoß zu einem weiteren Ausbau. Die Ankündigung eines zweiten Bandes, der die Baugeschichte von St. Peter bis zum Tode Antonios da Sangallo weiterführen sollte, und eine in Aussicht gestellte zusammenfassende Arbeit über Bramante mochten wohl in erster Linie der Anlaß sein, daß dieses Gebiet der Architekturgeschichte ihm als seine ureigenste Domäne reserviert blieb. Das schwer lesbare Buch, in dem das mächtig angeschwollene Material nur mühsam in den Schranken einer künstlich aufgebauten Disposition zusammengehalten wird, das autoritative Urteil Geymüllers, seine erstaunliche Detailkenntnis auf diesem Gebiete sowie die Schärfe seiner Dialektik bannten mit suggestiver Gewalt alle Kritik. So gingen Geymüllers Ansichten kritiklos in die kunsthistorische Literatur ein und fanden, obwohl schon lange das Bedürfnis nach einer Revision empfunden wurde, bis jetzt keine Korrektur. So wurde die gewaltige Entdeckerarbeit zu einem retardierenden Moment der Gesamtforschung.

Inzwischen hatte sich aber auch der Schwerpunkt des Interesses verschoben. Der Barock wurde in positiver Wertung neu entdeckt; die Forschung drang immer entschiedener in die der Renaissance folgenden Entwicklungsphasen vor. Die weißen Flecke einer Terra incognita lockten stärker und boten sichere Gewähr eines reichen Erfolges. Dadurch ist aber auch unser Gesichtsfeld geweitet. Die „Hochrenaissance“ ist aus dem Brennpunkt, in dem sich historisches Interesse und ästhetische Bewunderung sammelten, in das gleichmäßige Licht einer objektiven Betrachtung gerückt. Die moderne Baukunst hat sich in ihrer letzten Phase stärker von den „historischen Stilen“ emanzipiert, unser Urteil ist nicht mehr in der Suche nach einem Vorbild befangen, wir führen im historischen Prozeß nicht unsere eigene Sache. Neues Material wurde auf selbständigen Wegen zutage gefördert: in H. Eggers Römischen Veduten[1]), der Veröffentlichung der Zeichnungen von Marten van Heemskerck durch H. Egger und Chr. Hülsen[2]), in dem von Ashby herausgegebenen Codex Coner[3]) und den archivalischen Mitteilungen von Karl Frey[4]). Der geänderte Standpunkt und das neue Material berechtigen zu einer Nachprüfung der bis jetzt dogmatisch anerkannten Behauptungen Geymüllers.

---

[1]) Hermann Egger, Römische Veduten, I. Bd., Wien 1911.

[2]) Die röm. Skizzenbücher von Marten van Heemskerck von Chr. Hülsen und H. Egger, I. Bd., 1913.

[3]) T. Ashby jun., Sixteenth century drawings of roman buildings attributed to Andreas Coner, Papers of the British School at Rome, II, 1904 u. VI, 1913.

[4]) Karl Frey, Zur Baugeschichte des St. Peter, im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. XXXI (1910) u. XXXIII (1915), Beih.

Die Bestimmung der Zeichnungen muß nach drei Gesichtspunkten erfolgen:

1. auf ihre Zugehörigkeit zum Bau von St. Peter,
2. auf ihre Entstehungszeit,
3. auf den Autor.

Die erste Frage wird sich im allgemeinen am leichtesten beantworten lassen. Das Auftreten charakteristischer Bauteile, wie z. B. des Rossellino-Chores, bestimmter Teile von Alt-St. Peter, der Kapelle der S. Maria della febbre, der Guglia oder vor allem der Kuppelpfeiler Bramantes, grundlegende Maße wie die Spannung der Kuppelbogen werden untrügliche Indizien abgeben. Schwieriger gestaltet sich die Bestimmung, wenn derartige sichere Merkmale fehlen; eine bloß allgemeine Ähnlichkeit des Grundrisses berechtigt noch nicht zu einer bestimmten Zuteilung. Wir müssen mit der starken Nachwirkung der Bramantepläne in der Folgezeit, mit theoretischen Studien, die wohl an die St. Peter-Pläne anknüpfen mochten, aber nicht im engeren Sinne als Entwürfe für den Neubau angesprochen werden können, schließlich mit unausgeführten Projekten rechnen.

Über das „Verfahren und die Mittel, nach welchen die chronologische Einteilung der Zeichnungen vorgenommen wurde", macht Geymüller selbst in elf Artikeln (Seite 124) genauere Mitteilungen.

Der fundamentale Leitsatz der ganzen Arbeit wird im dritten Artikel aufgestellt: „Je nach der Gestalt der Kuppelpfeiler zerfallen alle Studien für St. Peter in zwei Kategorien: 1. Studien vor der Grundsteinlegung, 18. April 1506, 2. Studien nach derselben; und zwar: *a)* durch ihre Gestalt und ihre Maße, *b)* durch die Spannung ihrer Bogen, welche 103 Palmen beträgt." Da der Nachweis, daß die bestehenden Pfeiler den von Bramante ausgeführten entsprechen, von Geymüller tatsächlich erbracht wurde, so scheint die Folgerung, daß jede Abweichung in Gestalt und Maß auf ein früheres Entwicklungsstadium des Entwurfes schließen läßt, zwingend. Doch scheinbare Logik wird, wenn sie sich einer objektiven Bewertung der übrigen Bestimmungsmerkmale verschließt, leich zur Sophistik.

Wir müssen berücksichtigen, daß geringe Abweichungen der Maßangaben oft auf Fehler bei der Messung oder auf ein ungenaues Einheitsmaß, mit dem die Messung vorgenommen wurde, zurückzuführen sind. Vergleichen wir die oft stark abweichenden Maßangaben, die wir oft für ein und dasselbe Baudenkmal in verschiedenen neueren Büchern finden, so werden wir in derartigen Abweichungen auf Entwürfen und Skizzen nicht sichere Indizien für die Datierung vor dem Baubeginn erblicken können. Eine derartig pedantische Interpretation, die daraus folgern möchte, zur Ausführung eines solchen Planes „hätte man sich entschließen müssen, die in acht Jahren von Bramante vollbrachte Riesenarbeit abzutragen und von vorn wieder anzufangen" (Geym. S. 183), kann mit Vignolas Verteidigung auf die boßhaften Anschuldigungen seines Gegners im Konkurrenzkampf um die Fassade von S. Petronio beantwortet werden: Er wirft mir vor, mein Fassadenentwurf sei um vier Fuß zu kurz; hätte er die Breite der Kirche Stück für Stück mit gleichem Fleiße gemessen, wie ich es oft getan, er hätte keinen Fehler an den Maßen gefunden. „Ma non volendo star su questo, vorrei che mi dicesse, che quando questo difetto fosse, se questo si deve ascrivere a errore; imperochè non è consuetudine de' architetti dar un picol disegno talmente in proportione, che s' habbia a ripportare de piccolo in grande per vigor de una piccola missura, ma solamente si usa far li disegni per monstrar l'inventione." [1])

Schwerwiegender sind Abweichungen in der Grundrißgestalt der Kuppelpfeiler. Der Einwand, daß die Ausführung vielfach weitgehende Veränderungen, ja sogar einen vollkommenen Neubau bedungen hätte, ist hier gerechtfertigt. Trotzdem kommt auch diesen Indizien nicht unbedingte Beweiskraft zu. Wir müssen uns die eigentümliche geistige Konstitution dieser Zeitperiode vergegenwärtigen. Auffallender als die Pietätlosigkeit gegen die Denkmäler längst vergangener Zeiten, die dem künst-

[1]) Gaye, Carteggio d'artisti, Fir. 1840, II, pag. 358. — H. Willich, Giacomo Barozzi da Vignola (Zur Kunstgesch. des Auslandes, Heft XLV), Straßb. 1906, S. 28.

lerischen Empfinden tatsächlich fernstanden, ist die Rücksichtslosigkeit gegen die nächste Vergangenheit. Die Zerstörung der zahlreichen Frührenaissancewerke, die zum Teil den letzten Jahrzehnten angehörten und von denen heute nur mehr traurige Reste in den Grotten Zeugnis ablegen, bekundet nicht nur einen fessellosen Hochdrang des Kunstwollens, sondern auch eine auffallende Geringschätzung der materiellen Werte der Kunstwerke. Man denke an die großen Demolierungen, die dem Plan Michelangelos den Boden freimachten, welche Bauteile betrafen, die erst vor wenigen Jahrzehnten mit großem Kostenaufwand errichtet worden waren, um zu verstehen, was alles in diesem Jahrhundert möglich war.

Wir werden im letzten Kapitel versuchen, aus den allgemeinen Entwicklungstendenzen die künstlerische Seite dieser Erscheinung zu erklären; aber auch die sozialen und wirtschaftlichen Momente würden eine Untersuchung verlangen. Die starke theoretische Neigung dieser Zeitperiode berechtigt vielfach, bloß akademische Studien zu vermuten, die überhaupt nicht für eine Ausführung bestimmt waren. Also auch dieses Argument kann nur in richtiger Abwägung gegen alle anderen Bestimmungspunkte Anwendung finden.

Zur Frage der Attribution der Handzeichnungen wird nur beiläufig in einer Fußnote zum ersten Artikel bemerkt, daß sie „nach der Handschrift der darauf befindlichen Anmerkungen ermittelt“ wurde. In der Ausführung wird erst am Schlusse der ersten Periode, die Bramantes Tätigkeit umfaßt, seine Strichführung und seine Handschrift besprochen. Desungeachtet werden diese schon vorher als bekannt vorausgesetzt und danach eine Reihe von Zeichnungen für ihn in Anspruch genommen. Hier ist jedenfalls der schwächste Punkt der Geymüllerschen Untersuchung. Um eine sichere Grundlage für die Bestimmung zu erhalten, mußte erst die Frage aufgeworfen werden, ob wir überhaupt eine gesicherte eigenhändige Zeichnung Bramantes besitzen. Die Beantwortung dieser Frage wird, wenn auch verspätet (S. 271), nachgetragen. Neben der aus der Sammlung Vasaris stammenden Grundrißzeichnung (Uff. 1), die wenig charakteristische Anhaltspunkte für Bramantes Strichführung bietet, wird als zweite authentische Handzeichnung eine perspektivische Darstellung des Tempietto reproduziert und besprochen (Uff. 135, Geym., Taf. 55, Fig. 1). Es wird überdies kein Versuch gemacht, die angenommene zeichnerische Übereinstimmung mit den übrigen Bramante zugesprochenen Blättern nachzuweisen.

Die Bestimmung des Blattes wird mit gewissen Abweichungen von der Ausführung begründet: „Das Fehlen des Piedestals, das Vorhandensein der Pfosten im Geländer sowie die Kapitelle am Tambour sind Zeichen, daß wir eine Studie für das Monument und keine spätere Zeichnung vor uns haben“; und weiter um einem etwaigen Einwurf zu begegnen: „Die Bewunderung, welche der Tempietto sofort erregte, . . . verbietet, an eine Studie nach dem Monument zu denken, in welcher die Varianten etwa vorgeschlagene Verbesserungen des Kopisten wären.“

Alle die von Geymüller richtig erkannten Unterschiede tragen keinesfalls den Charakter eines weniger vorgeschrittenen Stadiums des Entwurfes an sich, sondern entsprechen vielmehr einer Weiterentwicklung im Geschmack einer späteren Zeit, kurz gesagt, sie sind barockisierend. Durch die Unterdrückung des Postaments wird der Eindruck gedrungener; die tragende Funktion der Säulen wird kräftiger betont. Das Verhältnis des Achsenabstandes der Säulen zur Höhe ist im gleichen Sinne verändert: bei Bramante $1 : 2^1/_3$, auf der Zeichnung $1 : 2$. Die leichte, gleichmäßig durchlaufende Balustrade Bramantes entbehrt jeder direkten Beziehung zu der Säulenordnung; sie ist ein eurythmisches Band, ein Kronreif, welcher die schlichte Schönheit der Kreislinie eindrucksvoll nachzieht und der im Sockel sein Gegenspiel findet. Auf der Zeichnung ist die Balustrade durch die über den Säulen eingestellten Docken in die Säulenordnung einbezogen, mit dieser streng gebunden: nicht mehr die fortleitende Tendenz, sondern die vertikale Beziehung ist maßgebend. Die Balustrade wird schwerer und bedeutet eine Belastung des Gebälkes. Die Baluster selbst sind nicht mehr schlank mit straffer, elastischer Profillinie gezeichnet, sondern bauchig und massig. Der Tambour ist bei Bramante schlicht und einfach behandelt, ohne tektonisches System: zwischen den Fenstern und Nischen einfache Lisenen mit vertieften Feldern, die flüchtig sind, mit dem Ablauf des Rundstabes

darüber; das Gesims zweiteilig nach dem Frührenaissanceschema: Rundstab, Fries und Konsolengesims. Auf der Zeichnung eine durchgebildete toskanische Pilasterordnung mit Kapitellen und dreiteiligem Gebälk. Fenster und Nischen rücken tiefer unter die durchgehende Linie der unteren Kapitellkante, so daß zwischen Scheitel und Architrav ein Mauerstreif durchläuft: alles im Sinne einer strengen Ordnung, eines gebundenen tektonischen Systems.

Daß die Bewunderung und Wertschätzung eine spätere Zeit nicht hinderte, vermeintliche Verbesserungen vorzunehmen, und daß die besprochenen Abweichungen tatsächlich einem fortgeschrittenen Geschmack entsprachen, dafür bietet Serlio einen schlagenden Beweis. Im dritten Buche (fol. 43) bringt er eine Ansicht des Tempietto, auf der wir genau die gleichen „Verbesserungen" konstatieren können: Fehlen des Sockels, toskanische Pilaster und dreiteiliges Gebälk am Tambour. Nur die durchlaufende Balustrade ist beibehalten; da aber bei der Darstellung der vordere Teil des Säulenumgangs abgehoben ist, so daß eine Draufsicht fehlt, so bot das Bild keinen Anlaß zu einer diesbezüglichen Veränderung. Auch hier ist das Verhältnis von Säulenhöhe zum Interkolumnium breiter als bei Bramante.

Wir brauchen nach dieser Beweisführung nur mehr andeuten, daß die flotte und doch sorgfältige perspektivische Darstellung einem Entwurfe der damaligen Zeit widerspricht, vielmehr den Charakter einer nachträglichen akademischen Studie zeigt.

Die Frage nach authentischen Zeichnungen Bramantes, welche Anhaltspunkte für seine Strichführung und Darstellungsart bieten könnten, muß auf die Untersuchung dieses einen Blattes beschränkt werden, das von Geymüller im St. Peter-Werk ausdrücklich als Beispiel für den Vergleich herangezogen wird. Es würde zu weit führen, wollte man für alle anderwärts rein willkürlich Bramante zugeschriebenen Handzeichnungen, die mit der Peterskirche in keinem Zusammenhang stehen, hier gesonderte Gegenbeweise fordern. Hier hat in der Wissenschaft wie im gemeinen Recht der Grundsatz zu gelten, daß der, welcher eine Behauptung aufstellt, sie zu beweisen hat, und nicht umgekehrt.

Sehen wir uns alle die Bramante zugeschriebenen Zeichnungen an, so ist sofort auffällig, daß sie sicher nicht von derselben Hand sein können. Dies konnte auch Geymüller nicht entgehen; so gelangte er zu einem sehr bedenklichen Erklärungsversuch, der schon von Redtenbacher[1]) angezweifelt wurde: »Etwas gewagt dürfte der Versuch sein, die Zeichnungen mit zitterigem Strich dem angeblich an Handgicht leidenden Bramante zuzuschreiben, dagegen andere sicher und fest gezeichnete in die Zwischenzeiten zu verlegen, da Bramantes Gicht nachließ.« Wir werden auf diese Argumentierung noch bei der Besprechung der einzelnen Zeichnungen zurückkommen.

Ein Überblick über die angeblichen Bramantezeichnungen ergibt nach der Strichführung eine natürliche Einteilung. Neben der einzeln stehenden Grundrißzeichnung (Uff. 1) bilden die Rötelzeichnungen und die charakteristisch durchgeführten Federzeichnungen zwei geschlossene, scharf geschiedene Gruppen. Hiezu kommen noch die Zeichnungen Baldassare Peruzzis, die nach Geymüllers Annahme für Bramante ausgeführt wurden. Die Anordnung der Gruppen erfolgte chronologisch nach den aus der Untersuchung sich ergebenden Resultaten.

---

[1]) H. v. Geymüller, Die urspr. Entw. f. St. Peter in Rom, bespr. v. R. Redtenbacher in der Zschr. f. bild. Kunst 1884, S. 163.

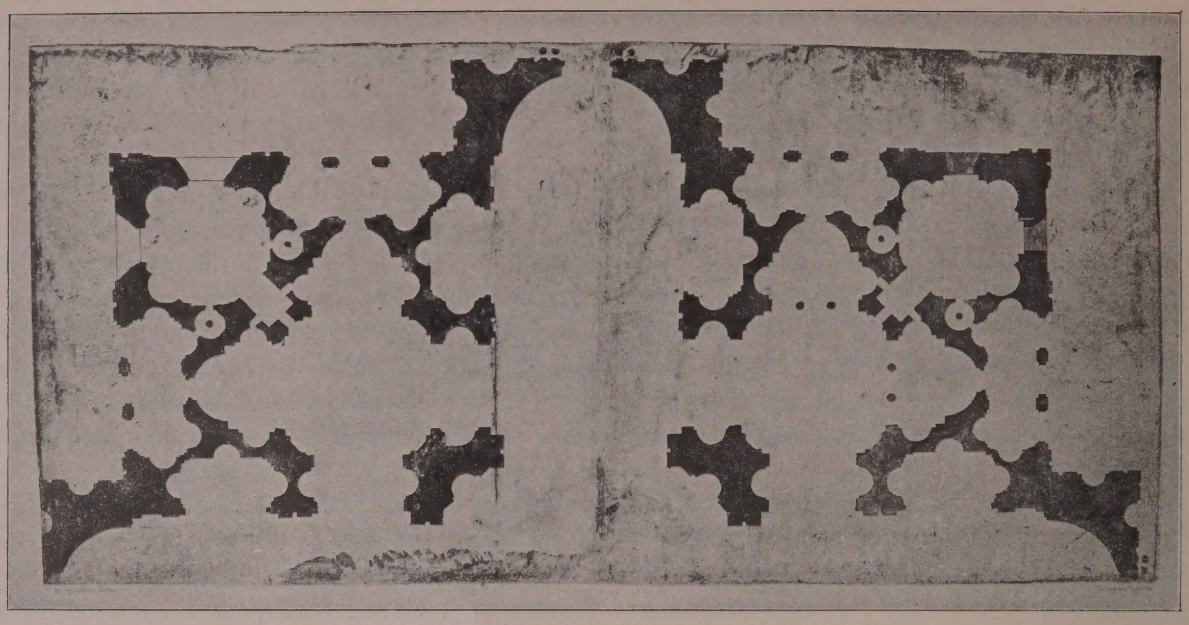


Fig. 1. Uff. 1. Bramante, Entwurf für St. Peter.

GRUPPE I.

Die Zeichnung Uff. 1 (Geym. 30), Fig. 1[1]) nimmt eine Sonderstellung ein. Sie wird zum erstenmal von den Kommentatoren der Vasari-Edition Le Moniers als Originalzeichnung Bramantes erwähnt. Diese Zuschreibung wurde auch von Geymüller, Redtenbacher und Jovanovits angenommen und ist meines Wissens bisher auch nicht angezweifelt worden. Der Plan ging bald aus der Spezialliteratur in die allgemeinen kunstgeschichtlichen Werke über, wo er meist kritiklos kurzweg als Entwurf Bramantes für St. Peter fungiert und dem Plan Michelangelos gegenübergestellt wird, obwohl er in der Spezialliteratur übereinstimmend ganz richtig als Vorentwurf erkannt wurde.

An der Echtheit des Blattes kann nicht gezweifelt werden. Die handschriftliche Anmerkung Antonios da Sangallo des Jüngeren auf der Rückseite und die Aufschrift Vasaris in Lapidarbuchstaben auf der Vorderseite geben ein tadelloses Pedigree. Material (starkes Pergament) und Art der Zeichnung (Feder laviert) entsprechen dem gleichzeitigen Brauche.

Die Autorschaft Bramantes wird durch die beiden oben erwähnten Aufschriften bezeugt. Antonio kann hiebei als vollkommen verläßlicher Zeuge gelten, da er selbst unter Bramante in der Fabbrica di S. Pietro gearbeitet hat und als Mitarbeiter Raffaels und späterer selbständiger leitender Architekt den künstlerischen Nachlaß Bramantes bezüglich St. Peter genau kennen mußte. Dagegen kommt der Zeugenschaft Vasaris kaum eine bekräftigende Bedeutung zu, da sie sich selbst wahrscheinlich auf das Zeugnis Antonios stützt. Eine Kontrolle gestattet uns der Revers der von Caradosso modellierten, aus Anlaß der Grundsteinlegung geprägten Medaille, welche mit der Grundrißkonfiguration der Pergamentzeichnung vollkommen übereinstimmt. Die grundlegenden Unterschiede gegenüber den unter

[1]) Die Architekturhandzeichnungen sind in den Uffizien gesondert und fortlaufend numeriert; auf diese Numerierung bezieht sich die Zahl nach der Abkürzung Uff. (Uffizien). Bei allen von Geymüller besprochenen Blättern ist die Nummer des betreffenden Artikels in dessen „Ursprünglichen Entwürfen für St. Peter" in Klammern beigefügt, wonach auch die Tafel zu finden ist. Die Numerierung bei Jovanovits (Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom) wurde nicht berücksichtigt, da sie bei Geymüller angegeben ist.

Bramante ausgeführten Bauteilen weisen der Zeichnung, wie schon erwähnt, die Bedeutung einer Vorstudie zu.

Das Blatt ist sicher eine Reinzeichnung, wie schon Ausführung und Material beweisen; es finden sich zwar ungelöste Partien, wie die Fenster der Sakristeien in den äußersten Ecken, aber nirgends Korrekturen. Der Wert als sicherer Beleg für die zeichnerische Handschrift Bramantes wird dadurch wesentlich verringert. Immerhin gestattet das Blatt in dieser Hinsicht einige wichtige Feststellungen.

Geymüller hat richtig hervorgehoben, daß eine scheinbare Flüchtigkeit zu bemerken ist, die seltsam zu dem allgemeinen Charakter des El buono kontrastiert. Die Mauerfluchten sind bei Angabe der Mauergliederung nicht richtig festgehalten, so daß oft die Räume so an- und ineinander geschoben sind, daß keine tragfähige Mauer dazwischen übrigbleibt. Man sieht daraus, wie beim Reinzeichnen die Raumvorstellung vollkommen über die Vorstellung der konstruktiven Mauermasse dominiert, wie den Architekten in der Komposition allein der Hohlraum interessiert und Mauer und Pfeiler bloß zu einer notwendigen trennenden Schale zusammenschrumpfen, selbst aber jeder raumbildenden Bedeutung entbehren.

Ebenso charakteristisch ist die flüchtige Art, die Mauervorsprünge einzuzeichnen. Es geschieht ganz summarisch durch einige Haken, gleichsam kalligraphische Abbreviationen, bei denen den einzelnen Haken keine bestimmte Bedeutung zukommt und auch die Anzahl nicht mehr bezeichnend ist. Genau die gleiche Darstellungsart finden wir bei Giuliano da Sangallo, besonders auf dem großen, sicher eigenhändigen Plan für St. Peter im Codex Barberinianus. Diese Übereinstimmung ist wichtig, da sie uns berechtigt, bei Bramante im wesentlichen die bei Giuliano hervortretenden Eigenheiten der Zeit in der Strichführung und Darstellungsart, die sich scharf von der nächsten Generation (Francesco und Antonio da Sangallo d. J., Peruzzi) unterscheidet, in gleicher Weise voraussetzen zu können.

Jovanovits hat zuerst mit diesem Plane Bramantes ein kleines Blatt beiderseits mit flüchtigen Skizzen (Uff. 3, Geym. 32) in Zusammenhang gebracht. Geymüller hat sich in den „Entwürfen" dieser Interpretation angeschlossen. Die Reproduktionen, die er auf Tafel 53, Fig. 2 und 3 bringt, sind keine Faksimiles, sondern Wiedergaben von Pausen, wobei überdies die flüchtigen Skizzen der Rückseite in ihrer Anordnung eine wesentliche Veränderung erfahren haben. Die Grundrißform der Kuppelpfeiler nähert sich sehr stark jener auf dem Pergamentplan; besonders charakteristisch sind die stark vorspringenden Pfeiler der großen Gurtbogen, die noch eine viel schmälere Leibung zeigen als die von Bramante ausgeführten Kuppelpfeiler, in Übereinstimmung mit dem Pergamentplan, auf dem die beiden Pilaster der Leibung ein enggekuppeltes Paar bilden und noch nicht ein rhythmisches Travee im Verhältnis 12/15/12. Ebenso ist die Leibung der Seitenschiffbogen weit vorgeschoben gegenüber der äußeren Flucht der großen Gurtbogen. Die Art der Zeichnung entspricht der Darstellungsweise der Generation Bramantes und Giulianos. An diesen erinnern vor allem die nachträglich angesetzten Pilaster an der Außenseite des Rossellino-Chores. Die schematische Art der Einzeichnung der Fenster findet sich in gleicher Weise auf dem Pergamentplan.

Am überzeugendsten ist die große Annäherung der grundlegenden Verhältnisse. Während der Pergamentplan nicht kotiert ist und keinen Maßstab aufweist, sind in der kleinen Skizze drei Maße eingetragen: der große Bogen ist mit 40 Braccien (= 104 Palmen), der Kuppeldurchmesser mit 66 br. (= 171·6 p.) und die Seitenschiffbogen mit 20 br. (= 52 p.) kotiert. Nehmen wir die großen Bogen auf der Pergamentzeichnung gleich 104 Palmen an, so sind die Seitenschiffbogen 51·5 p. und der Kuppeldurchmesser 180·7 p., während der Ausführung das Verhältnis 104 : 60 : 188 zugrunde liegt. Das vom endgültigen Projekt wesentlich abweichende Verhältnis der großen und kleinen Bogenspannung ist fast übereinstimmend, worauf bereits Geymüller hingewiesen hat.

Auf der Rückseite (Fig. 2) erkennen wir flüchtige, zusammengehörige Bruchstücke eines größeren Grundrisses, einige kleinere Grundrißdetails und drei unzusammenhängende Aufrißskizzen. Die größere Grundrißskizze, offenbar die erste den übrigen zugrunde liegende Zeichnung, zeigt rechts und links je zwei Pfeiler eines Langhauses mit vorgestellten Vollsäulen oder Dreiviertelsäulen, zwischen denen

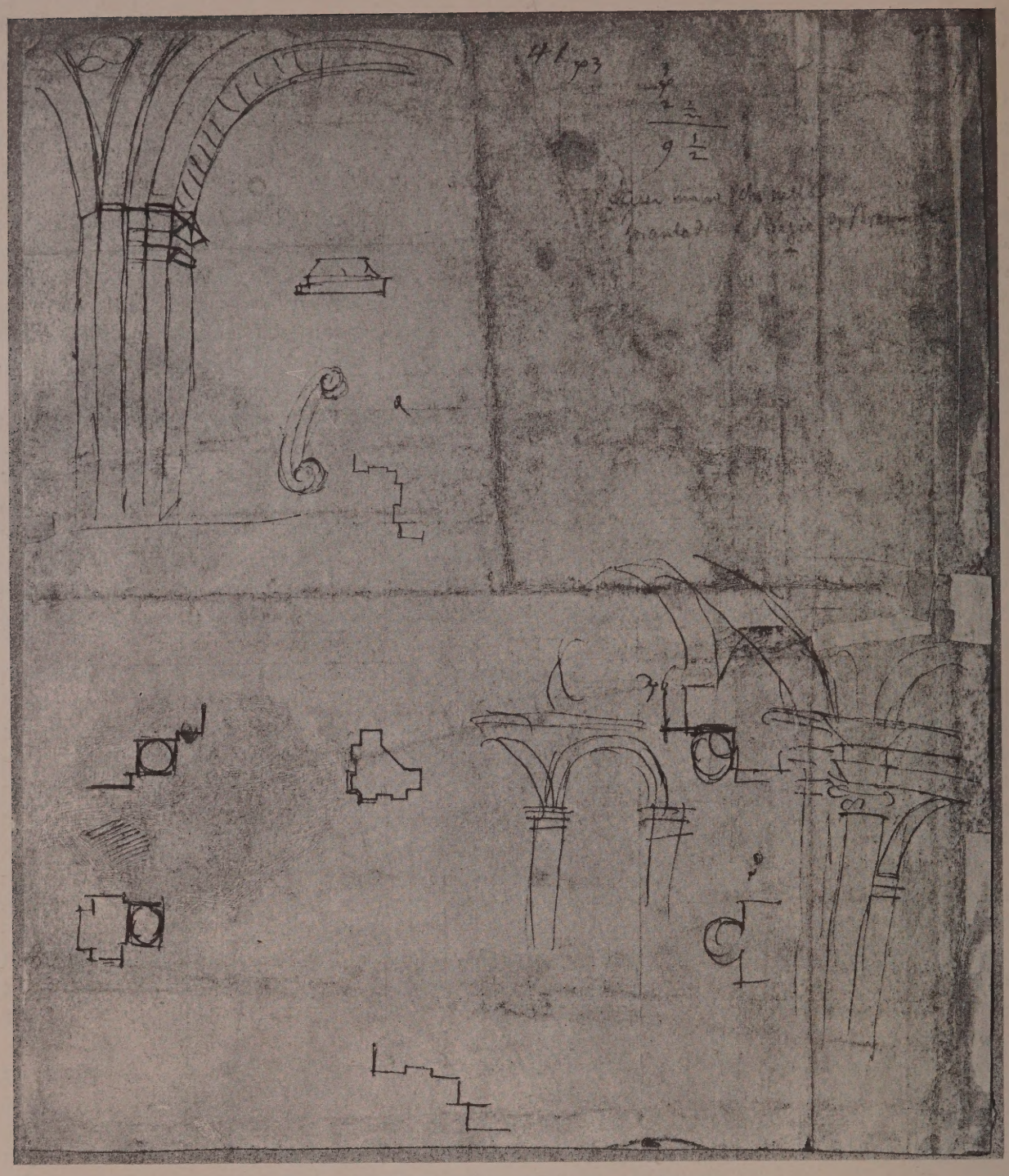


Fig. 2. Uff. 3v. Ignoto, Skizzen für St. Peter.

der Zeichner sichtlich schwankte, und rechts den Anschluß des Langhaussystems an den Kuppelpfeiler. Die Schräge gegen den Kuppelraum ist noch erkenntlich. Die kleine durchgezeichnete Skizze des ganzen Kuppelpfeilers ist eine Wiederholung der Vorderseite. Die beiden anderen kleinen Grundrißdetails dürften sich auf den Anschluß der Kuppelpfeiler an die Seitenschiffarchitektur beziehen, lassen aber keine sichere Deutung zu. Die Aufrisse veranschaulichen das System des grundrißlich skizzierten Langhauses; eine Bogenarchitektur mit vorgestellten korinthischen Säulen, die ein verkröpftes

Gebälk tragen. Den direkten Zusammenhang dieser Langhausskizzen mit dem Plan für St. Peter auf der Vorderseite beweist das Maß der Schiffarkaden von 20 br., entsprechend der Spannung der kleinen Bogen. Die Maße von 41 und 43 br. dürften die lichte Breite des Mittelschiffes bedeuten, lassen aber nach ihrer flüchtigen Eintragung keine sichere Erklärung zu.

Die Bedeutung der Zeichnung liegt 1. in der Ergänzung des Pergamentplanes durch die eingetragenen Koten, 2. in der Form der Kuppelpfeiler, die ein Zwischenstadium zwischen Pergamentplan und Ausführung festhält, 3. in dem Versuch, die Fundamente des Rossellino-Chores einzubeziehen, 4. in der Angabe eines Langhauses, das auffallende Beziehungen zu Uff. 17 und 19 aufweist (Gruppe IIIA).

GRUPPE II.

Die jetzt in den Uffizien vereinten Blätter: Uff. 8 (Geym. 43), 20 (Geym. 34), 104 (Geym. 40) und 7945 (Geym. 38) bilden eine geschlossene Gruppe. Die Rötelzeichnungen sind sicher von einer Hand und weisen auch in den Motiven vielfache Wechselbeziehungen auf. Das Blatt 7945 befand sich zur Zeit der Abfassung der „Ursprünglichen Entwürfe" im Besitze des Conte Bernardino di Campello in Rom, von dem es Geymüller erwarb. Im Jahre 1908 wurde es mit anderen Architekturzeichnungen aus dem Besitze Geymüllers von der Direktion der Uffizien angekauft (P. N. Ferri, La raccolta Geymüller-Campello recentemente acquistata dallo Stato per la R. Gall. d. Uff. im Bull. d'arte, anno II, fasc. II, pag. 47).

Geymüller hat als Erster in den Notizen auf die Wichtigkeit des Blattes 20 hingewiesen und schon an dieser Stelle die ganze Gruppe, die er in den „Entwürfen" um das Blatt 7945 vermehrt hat, mit Ausnahme der Federzeichnung auf Blatt 8 als eigenhändige Arbeiten Bramantes bezeichnet. Die Beweisführung, die er in der Polemik gegen Redtenbacher und Jovanovits noch ausbaute und deren endgültige Fassung in den „Entwürfen" fixiert ist, gründet sich auf Blatt 20, und zwar einerseits auf die Form des Kuppelpfeilers und anderseits auf ein allgemeines, rein subjektives Qualitätsurteil. Trotz der suggestiven Form, mit der dieses vorgebracht wird, können wir es als Argument ohne Gegenbeweis ablehnen und uns beschränken, die sachliche Beweisführung am Kuppelpfeilergrundriß auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen. Während der nordöstliche Pfeiler[1]) nur eine rudimentäre Skizze ist, können wir die eigentliche Arbeit des Entwerfenden an mehreren übereinandergezeichneten Varianten am südöstlichen Pfeiler beobachten; die beiden westlichen Pfeiler zeigen demgegenüber nichts Neues und weisen die für diesen Entwurf als endgültig befundene Form auf. Diese weicht wesentlich von der Ausführung ab. Ihre Relation zu dieser hat Geymüller anschaulich auf Tafel 15, Fig. 3 gezeigt. Er sagt hiezu im Text ganz kurz: „Diese Figur allein genügt, um unsere Behauptung zu beweisen." Der Pfeiler ist im ganzen etwas zurückgeschoben und durch Verbreiterung der Leibung der Seitenschiffbogen wesentlich verstärkt. Es wäre nun tatsächlich auffällig, wenn auf dieser Zeichnung, auf welcher der ganze Bestand von Alt-St. Peter sowie der Fundamente des ersten Neubaues von Rossellino exakt eingezeichnet sind, die von Bramante ausgeführten Bauteile nicht eingetragen wären, wenn der entwerfende Architekt Veränderung, sei es aus praktischen oder rein theoretischen Erwägungen, studieren wollte. Ja wir müßten aus diesem Fehlen tatsächlich auf eine Ausführungszeit dieser Skizze vor Baubeginn schließen. Sehen wir aber die Varianten des südöstlichen Pfeilers näher an, so erkennen wir gerade durch Vergleich mit der Figur Geymüllers ganz deutlich, daß unter den starken deckenden Strichen der Schlußfassung in zarten Strichen der ausgeführte Pfeiler Bramantes notiert ist, Dies nimmt dem Argument nicht nur die Beweiskraft, sondern spricht an sich für eine Datierung post fabricationem. Den Ausgangspunkt für die Pfeilerverbreiterung finden wir leicht in der Beziehung zu den Abmessungen von Alt-St. Peter. Der große Kuppelbogen ohne

[1]) Neu-St. Peter ist ebenso wie Alt-St. Peter verkehrt orientiert: die Apsis ist gegen Westen gerichtet.

Pilasterausladung entspricht dem Mittelschiff der alten Basilika; ein Maß, das schon von Rossellino berücksichtigt erscheint und auch von Bramante seinem Entwurfe zugrunde gelegt wurde. Während rechts der Versuch gemacht wird, dem Kuppelpfeiler die Breite eines Seitenschiffes der Basilika zu geben, was eine viel zu schwächliche Form ergibt, ist links die Breite gleich gesetzt beiden Seitenschiffen, was wiederum einen breiteren Pfeiler als die Ausführung ergibt. Diese Beziehung zu Alt-St. Peter deckt ein vorwiegend theoretisches Interesse des Entwerfenden auf, welches auch den Versuch einer Korrektur des Bestandes erklärt.

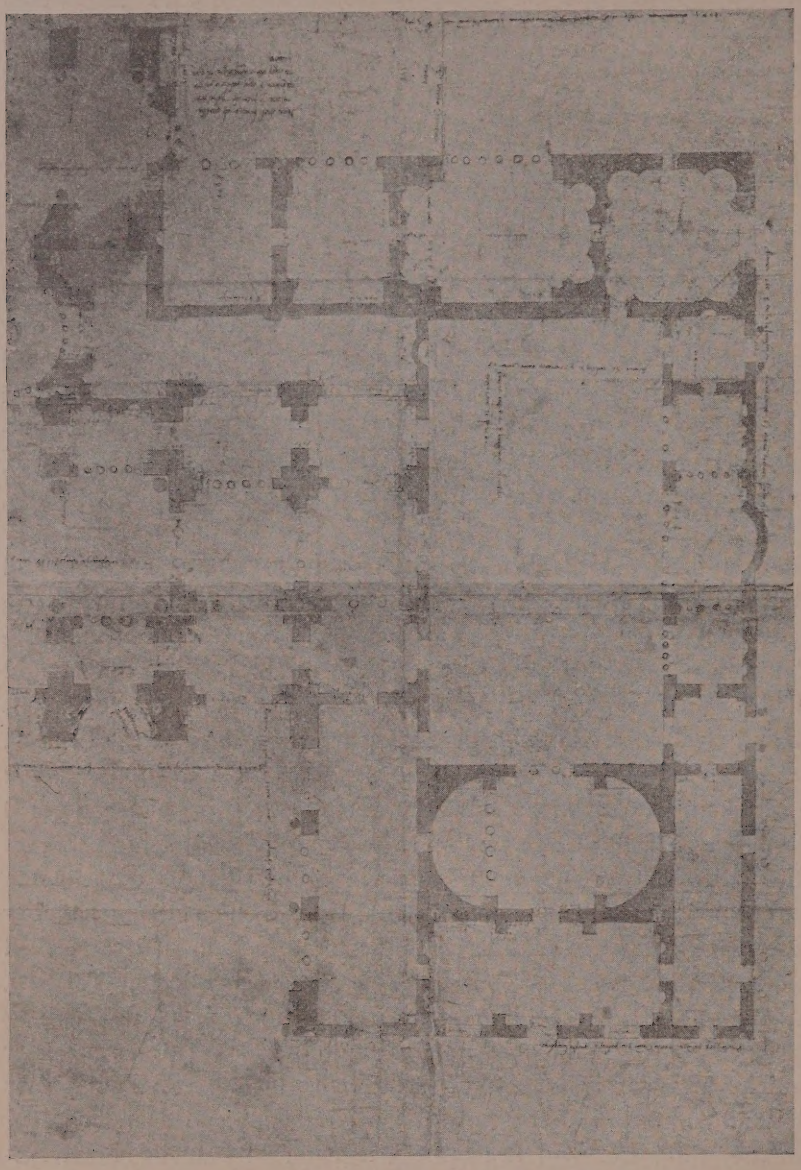
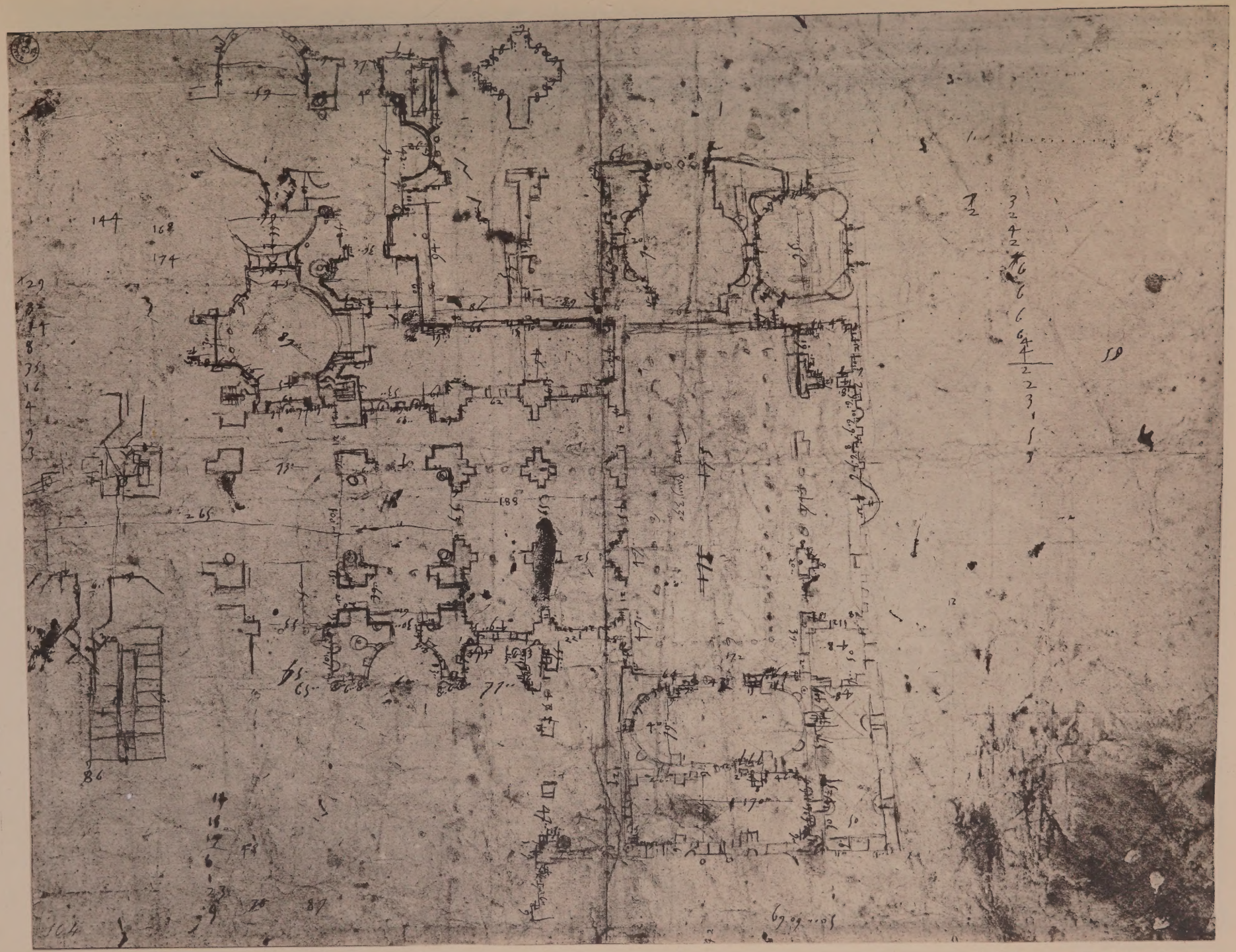


Fig. 3. Uff. 22. Baldassare Peruzzi, Aufnahme der Diokletiansthermen.

Gegen die Zuschreibung der Zeichnung an Bramante spricht allein der breite, weiche, flüssige Strich gegenüber der harten, trockenen Linienführung der Generation Bramantes, wie allein ein Vergleich mit dem Pergamentplan und mit Zeichnungen Giulianos da Sangallo beweist. Die Zeichnung muß einer vorgeschritteneren Generation zugesprochen werden.

Jovanovits hat auch das Blatt in diesem richtigen Empfinden in die Zeit nach Bramantes Tod eingereiht und führt einen längeren Beweis für die Zuschreibung an Baldassare Peruzzi. Auch seine Argumente sind keineswegs stichhaltig. Als einziges objektives Moment weiß er nur die recht äußerliche Übereinstimmung der einfachen Säulenstellung in den Tribünen mit Blatt Uff. 19v (Geym. 34 c), einer sicheren Peruzzi-Zeichnung, anzuführen. Er sieht darin ein für Peruzzi charakteristisches Motiv. Im übrigen kann die Möglichkeit der Einfügung in eine nicht historisch, sondern rein systematisch aufgestellte Entwicklungsreihe der Entwürfe Peruzzis für St. Peter für die Bestimmung des Autors keine Beweiskraft beanspruchen. Immerhin beansprucht die Behauptung Jovanovits' einen Gegenbeweis, da nicht zu leugnen ist, daß die Strichführung derjenigen Peruzzis nicht unähnlich ist und zeitlich die Bestimmung das Richtige getroffen zu haben scheint.

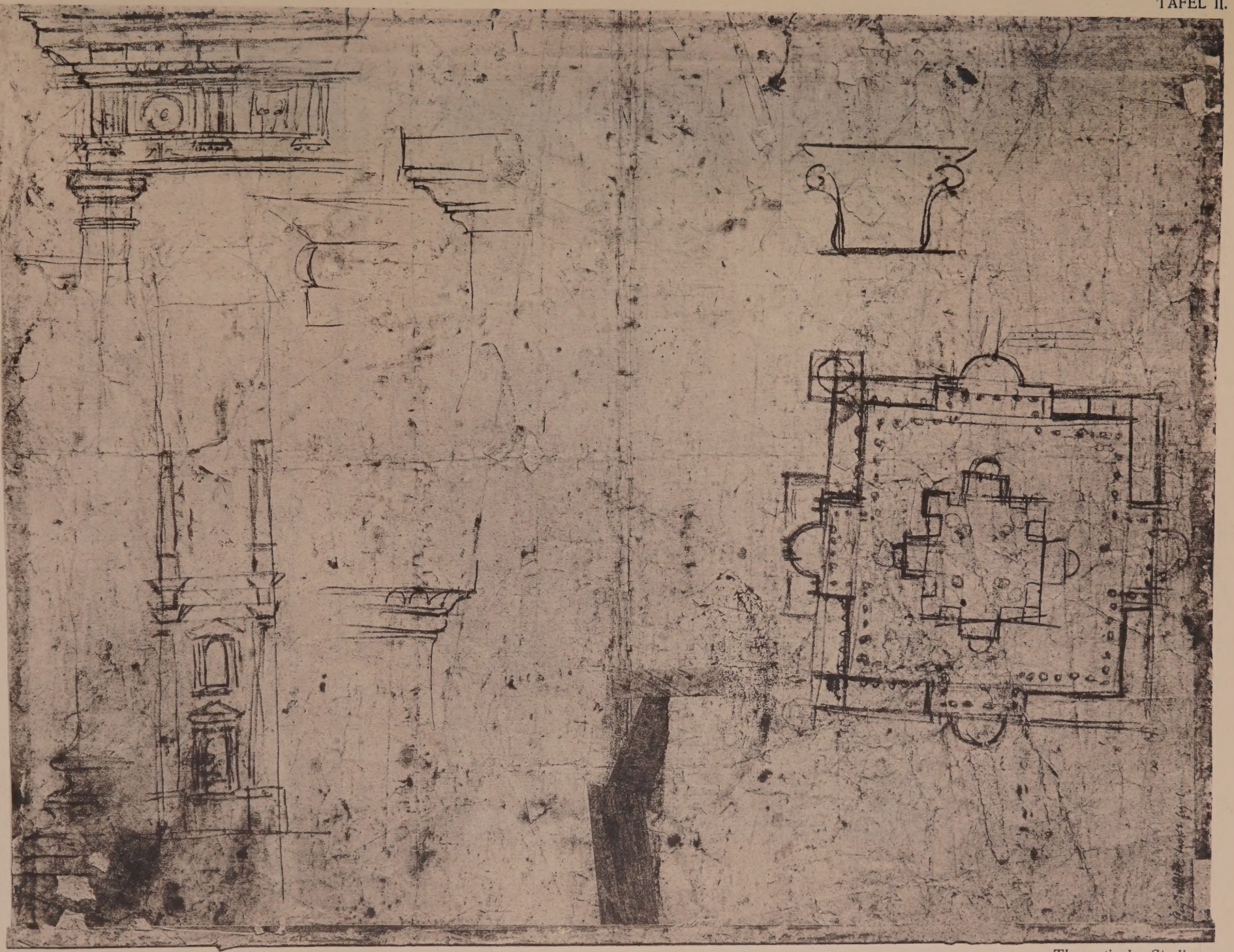
Diesen Gegenbeweis glaube ich mit Hilfe der Aufnahmeskizze der Diokletiansthermen auf der Rückseite des Blattes 104 erbringen zu können (Tafel I). In den Uffizien befindet sich eine durch die Beischrift gesicherte Aufnahme Peruzzis der gleichen Thermenanlage (Uff. 22, Fig. 3). Abgesehen von der verschiedenen Maßeinheit (auf Blatt 104 Palmen, bei Peruzzi Braccien), zeigt sich, trotzdem es sich um eine maßstäbliche Aufnahme desselben Objektes handelt, eine ganz verschiedene Auffassung.



Francesco da Sangallo (Uff. 104 v)

Aufnahme der Diokletiansthermen.

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.



Theoretische Studien.

Francesco da Sangallo (Uff. 104 r)

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

Peruzzi bekundet ein weit fortgeschritteneres Empfinden für die Bedeutung der Mauermasse; die Mauerstärken sind ihren konstruktiven Funktionen entsprechend viel stärker differenziert, während auf Blatt 104 die Mauern bloß als raumbegrenzende und -scheidende, dünne, gleichmäßig durchlaufende Lamellen aufgefaßt und schematisch eingezeichnet sind. Deutlich zeigt dies ein Vergleich der gegliederten Pfeiler in den Räumen seitlich des Mittelsaales und am schlagendsten der Außenmauer des Sudariums, wo bei Peruzzi die der Kuppelkonstruktion entsprechende Stärke der Umfassungsmauer richtig gezeichnet ist, während der Zeichner des Blattes 104 die gleiche dünne Mauer auch hier weiterführt: dadurch entsteht auch in den Ecken, wo die kleinen Stiegen in der Mauermasse ausgespart sind, eine ganz andere Konfiguration. Sicher können nicht beide Aufnahmen von der gleichen Hand sein und damit auch sicher Blatt 104 nicht von Peruzzi.

Fig. 4. Uff. 1567. Giuliano und Francesco da Sangallo, Figurale Skizze (freie Kopie nach Sandro Botticelli) und ornamentale Entwürfe.

Neben den einheitlichen Rötelzeichnungen dieser Gruppen finden wir auf Blatt 8 v eine Federzeichnung, die sicher von einer anderen Hand stammt. Die Art der Zeichnung ist weit altertümlicher.

Diesen beiden Händen in der Zeichnung entsprechen auch zwei verschiedene Handschriften in den spärlichen Notizen; auch hier eine ältere und eine jüngere. Die ältere findet sich als Beischrift auf der Federzeichnung Blatt 8 v, als eine Notiz, die schwer zu deuten ist, auf der Vorderseite desselben Blattes und als kurze Eintragung in die oben besprochene Aufnahme der Diokletiansthermen (Uff. 104v); die jüngere in wenigen Worten auf der Rückseite von Uff. 7945. H. v. Geymüller und Jovanovits haben übereinstimmend in der älteren Handschrift und Strichführung Giuliano da Sangallo erkannt. Ein Vergleich mit den zahlreichen authentischen Handschriften dieses Meisters schließt jeden Zweifel aus. Könnten die wenigen Worte auf 104 („in tutto palmi 330") an sich kaum für diese Feststellung genügen, so kann auch für dieses Blatt bei der gesicherten Zusammengehörigkeit der ganzen Gruppe der Beweis als genügend befunden werden. Die Blätter 8 und 7945 sind überdies

auf gleichem Papier mit demselben Wasserzeichen (gekreuzte Pfeile, Briquet 6292) gezeichnet. Gerade aus dieser Notiz auf der Aufnahme der Diokletiansthermen entnehmen wir, daß der jüngere Zeichner, der das Croquis machte und auch alle übrigen Koten mit großzügig geschriebenen Zahlen eintrug, mit Giuliano, der die Kote von 330 p. wahrscheinlich als rechnerisch gefundenes Ergebnis nachträglich einfügte, in engem Kontakt zusammenarbeitete. Obgleich Geymüller versichern muß: „an ein gemeinsames Zusammenarbeiten der beiden Meister [Giuliano und Bramante], auch nur für kurze Zeit, hätten wir Mühe zu glauben", so hält er doch an der Zuschreibung an Bramante fest und sucht diese auf eine künstliche Weise zu stützen. Jovanovits hat die verschiedene Hand der Feder- und Rötelzeichnung auf Blatt 8 ganz übersehen.

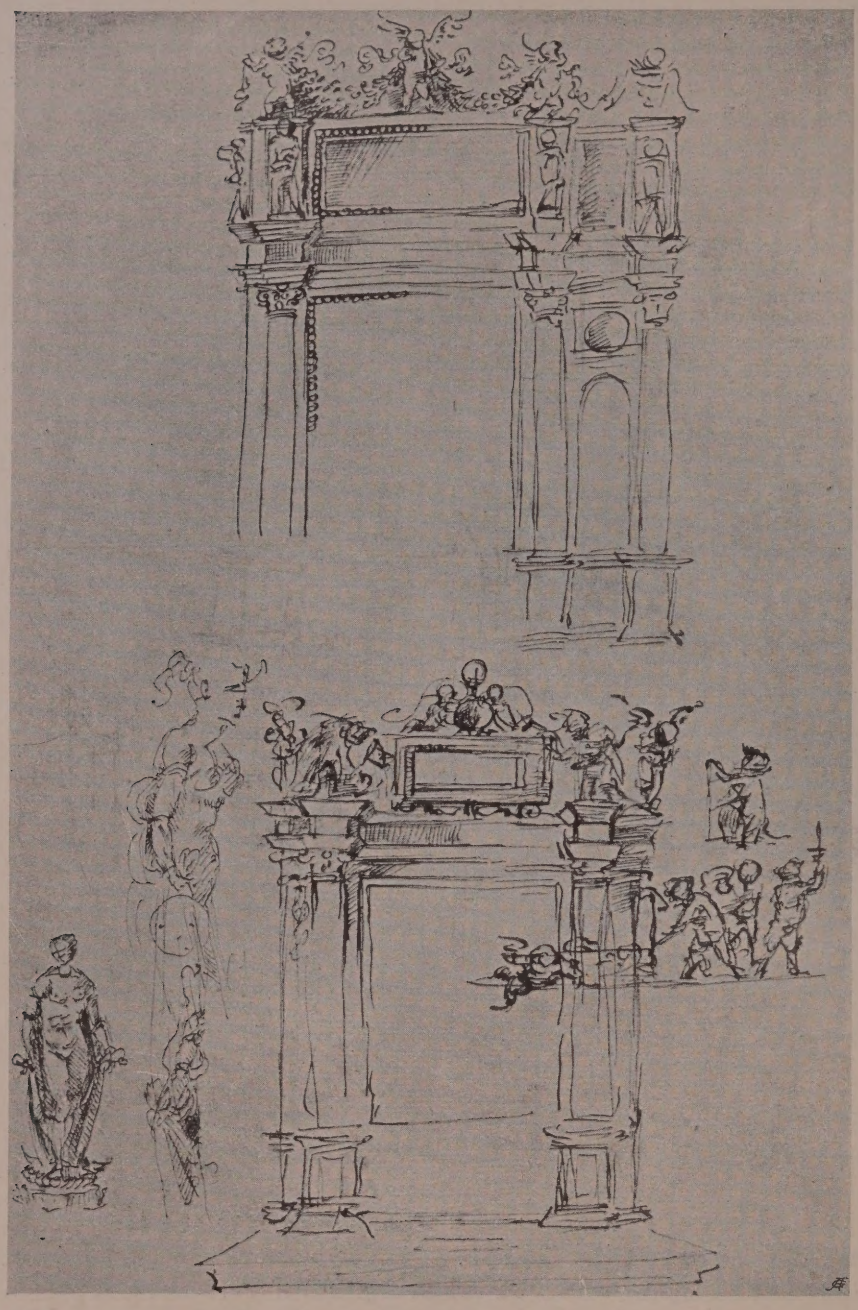


Fig. 5. Cod. Campello-Geymüller, f. 129 v. Francesco da Sangallo, Dekorative Entwürfe.

Wir müssen uns für den Mitarbeiter nach einer Giuliano nahestehenden Persönlichkeit umsehen. Es ist dabei das Nächstliegende, an seinen Sohn Francesco zu denken. Hülsen hat in der kritischen Untersuchung zum Codex Barberinianus des Giuliano die Mitarbeit Francescos sowohl in Zeichnungen als in der Beschreibung nachgewiesen (Il libro di Giuliano da Sangallo con note di Chr. Hülsen, Lipsiae 1910, Introd. p. XXXVIf.). Ein weiterer überzeugender Beweis ist das interessante Blatt Uff. 1567 (Fig. 4). Fabriczy hat in seinem „kritischen Verzeichnis" der Giuliano-Handzeichnungen alle Skizzen dieses Blattes Giuliano zugeschrieben. Eine genauere Betrachtung läßt mit Sicherheit zwei Hände erkennen: die ältere Giulianos in der weiblichen Figur — wie Fabriczy nachweist, eine freie Kopie nach Botticelli —, die jüngere in den flotten, breiten Federskizzen, Entwürfen für eine ornamentale Schrifttafel, und in der Rötelskizze der Vorderseite sowie der leichten, flüssigen Federskizze der Rückseite, Studien

zu einer Kuppelkirche. Ganz ähnliche Entwürfe für Inschrifttafeln, die an Ringen mit flatternden Bändern befestigt sind, finden sich auf dem Blatt Uff. 1673. Das einzige Wort in Kurrentschrift (adesso) zeigt einen der Handschrift Francescos ähnlichen Charakter. In Antiqua mit derselben Tinte und offenbar von derselben Hand wie die Skizzen sind die Worte geschrieben: di Frances. da Sangallo. Ein Vergleich der ornamentalen Studien der Vorderseite von Blatt 1567 mit ähnlichen Skizzen im Codex Campello-Geymüller (fol. 129v [Fig. 5], 130r, 136r) läßt über den Autor keinen Zweifel. Dieses Skizzenbuch, das aus dem Besitze des Conte Bernardino di Campello in den Geymüllers überging und schließlich von der Direktion der Uffizien angekauft wurde, war ursprünglich dem Giuliano und Francesco da Sangallo zugeschrieben; Geymüller korrigierte diese Zuschreibung in die an Antonio il vecchio und Francesco.[1]) Die Autorschaft Francescos ist durch zahlreiche lange handschriftliche Legenden gesichert. Zu den sicheren Zeichnungen Francescos gehören auch die zitierten Federskizzen. Die enge Beziehung von 1567 v mit zahlreichen ähnlichen Studien zu einer Kuppelkirche im Codex (fol. 4v, 11r, 34r, 44v, 45v, 51v), in der Geymüller S. Biagio bei Montepulciano erkennen wollte, womit er die Autorschaft Antonios begründet, wird eine Revision dieser Ansicht Geymüllers zugunsten Francescos notwendig machen. Den Zusammenhang dieses Blattes mit dem genannten Codex beweist auch das gleiche Papier (Wasserzeichen Berge, Briquet 11656?) und die mit dem Folio des Codex nahezu übereinstimmende Blattgröße. Sicher müssen wir in den architektonischen und ornamentalen Studien des Blattes 1567 die Hand Francescos erkennen.

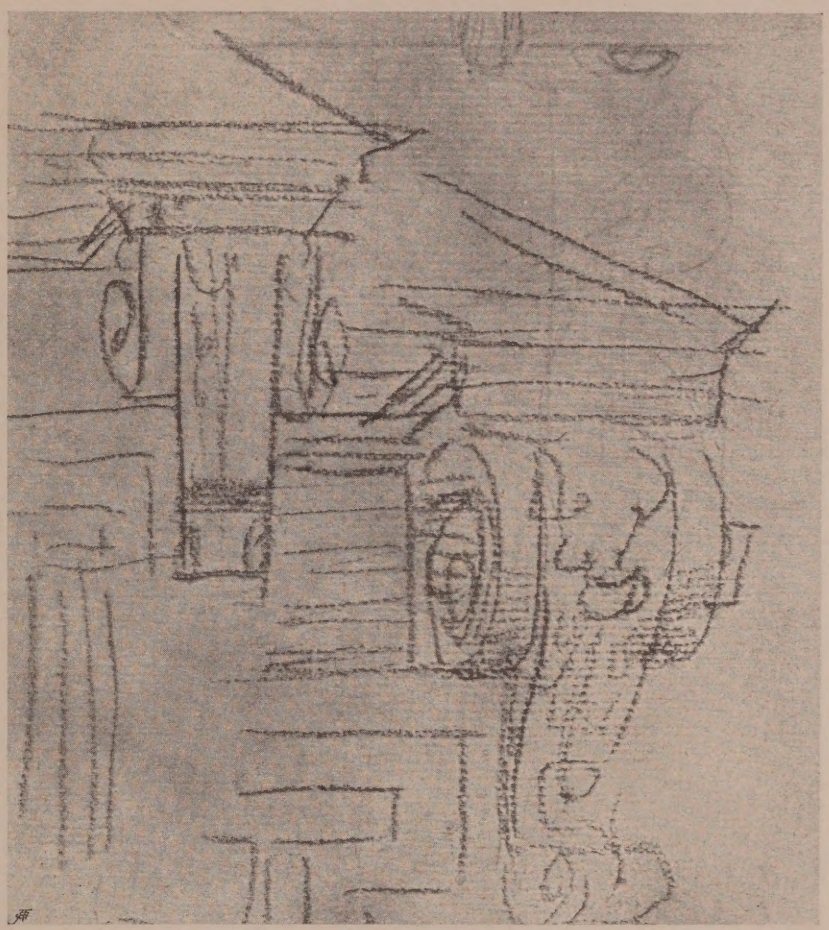


Fig. 6. Cod. Campello-Geymüller, f. 135v. Francesco da Sangallo, Dekorativer Entwurf.

Wir finden somit ebenso wie im Codex Barberinianus auf demselben Blatt nebeneinander Skizzen des Vaters und des Sohnes, woraus wir auf eine gemeinsame Atelierarbeit schließen können. Wir sind also berechtigt, auch bei dem Mitarbeiter Giulianos an den Blättern für St. Peter in erster Linie an seinen Sohn zu denken.

Vergleichen wir nun Schrift und Strich. Geymüller hat bereits auf die Ähnlichkeit der Notizen auf Blatt 7945 mit der Handschrift Francescos hingewiesen, ist aber seltsamerweise diesem Fingerzeig nicht gefolgt. Gerade deswegen ist diese Beobachtung Geymüllers um so objektiver und damit eine wertvolle Bestätigung meiner eigenen Ansicht. Es sind dieselben langgezogenen, flüssigen, geneigten

[1]) H. v. Geymüller, Documents inédits sur les manuscripts et les œuvres d'arch. de la famille des San Gallo.

Schriftzüge, wie wir sie in der Schriftprobe Francescos bei Pini und Milanesi sehen. Auch die flüchtige Antiquaschrift des Spruches auf Verio Medici am oberen Blattrand von 7945 v ist von derselben Hand wie die Kurrentschrift und stimmt überein mit der Antiqua Francescos im Codex Barberinianus.

Für die Strichführung der Zeichnung finden wir das Vergleichsmaterial in einigen Rötel- und Kreideskizzen im Codex Geymüller-Campello (fol. 135 v, Fig. 6). Sie zeigen den gleichen energischen, breiten Strich, der auf ganz flüchtigen Skizzen, wie dem zweigeschossigen Turmaufriß auf Blatt 104, in eigentümlicher Weise zerfasert ist (Tafel II).

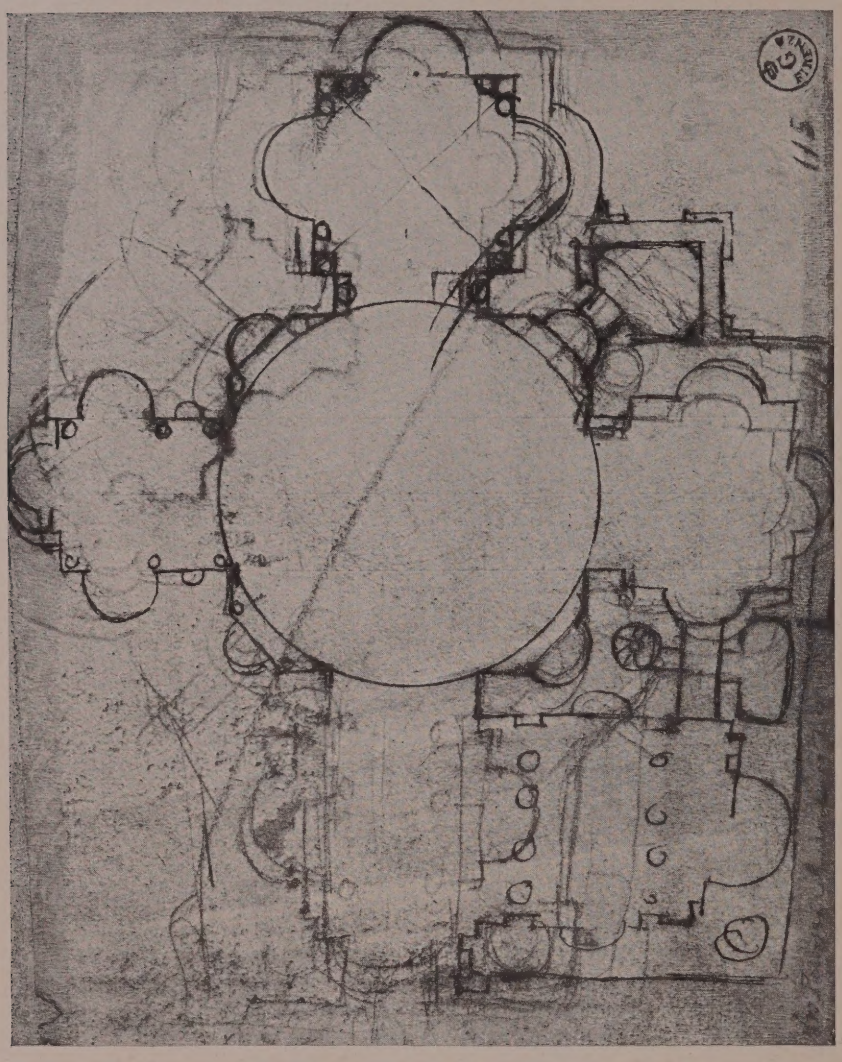


Fig. 7. Uff. 115. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie für einen Zentralbau.

Die innere Wahrscheinlichkeit für die Mitarbeit in Verbindung mit der Übereinstimmung von Schrift und Strichführung berechtigen uns, Francesco di Giuliano da Sangallo als Autor der besprochenen Gruppe zu bezeichnen. Damit fällt auch die Deutung des Blattes 20 als Vorentwurf. Für die Datierung haben wir vor allem einen terminus ante quem im Todesjahr Giulianos (1516). Daß die Zeichnungen Francescos nicht später auf Blättern aus dem Nachlasse seines Vaters ausgeführt wurden, beweist die Notiz Giulianos auf der Thermenaufnahme. Bei den engen wechselseitigen Beziehungen der ganzen Gruppe müssen wir annehmen, daß alle Zeichnungen in einer verhältnismäßig kurzen Zeit entstanden sind. Das jugendliche Alter Francescos, der 1494 geboren wurde, schließt von vornherein die Datierung vor 1506, dem Jahr der Grundsteinlegung, aus. Die ausgeschriebene Schrift und die sichere Strichführung bekunden eine solche Reife, daß wir vielmehr uns gezwungen sehen, diese Arbeiten möglichst spät anzusetzen und somit in die letzten Lebensjahre des Vaters zu verlegen. Da Giuliano am 1. Januar 1514 neben Bramante und Fra Giocondo zum Architekten von St. Peter ernannt wird und nach Bramantes Tode neben Raffael bis zu seiner Heimkehr nach Florenz kurz vor seinem Tode in der Fabbrica di S. Pietro tätig ist, werden wir vermuten können, daß sein Sohn ihn in dieser letzten Schaffensperiode durch seine Mitarbeit unterstützte. Es wird sich diese Gruppe demnach den großen drei Plänen Giulianos für St. Peter, Uff. 7 und 9 und im Codex Barberinianus, anschließen, mit denen auch Blatt 20 in der Langhausbehandlung Beziehungen aufweist.

Diese Datierung findet noch eine weitere Bestätigung durch das Blatt Uff. 284. Es ist ein großes Pergamentblatt mit einer Reinzeichnung des Grundrisses der Diokletiansthermen. Darunter steht in sorgfältiger Antiquaschrift: Questa era lentrata prinzipale di questa terme la quale io franc° di m° Giuliano da Sangallo feci in Roma l'anno 1518; seitlich: questa linia die el palmo romanesco e la channa e palmj X. cive la canna di Roma colla quale ho misurato la presente p^a. Die Reinzeichnung stimmt mit dem Croquis (Uff. 104), soweit ein Vergleich möglich, vollkommen überein und zeigt dieselbe von Peruzzi abweichende Auffassung der Mauermassen; beide sind auch mit derselben Maßeinheit gemessen. Die Aufnahmen, die dieser Reinzeichnung zugrunde liegen, sind wohl nicht lange vor deren Ausführung anzusetzen, wenn sie sich auch bei dem ausgedehnten Objekt auf einige Jahre verteilen können. Die erhaltene Skizze zeigt nur das eigentliche Thermengebäude, aber nicht die Baulichkeiten der großen Hofanlage. Sicherlich bestätigt der Pergamentplan die Zuschreibung der Gruppe der Rötelzeichnungen an Francesco und ihre Datierung in die letzten Lebensjahre Giulianos.

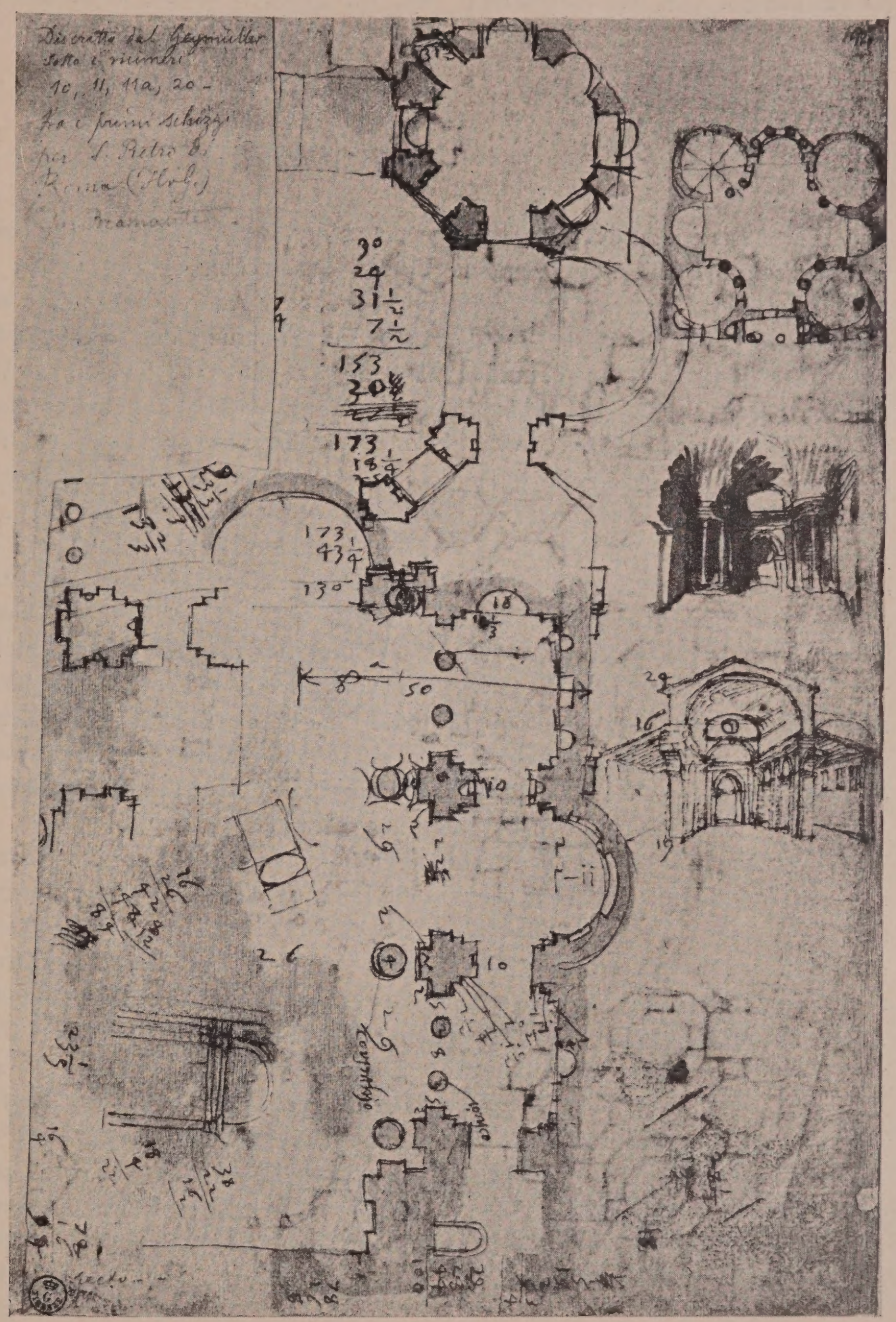


Fig. 8. Uff. 529 r. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studien.

Mit dieser Gruppe von Studien Francescos da Sangallo für St. Peter ist vielleicht ein Entwurf im Codex Coner (fol. 17) in Verbindung zu bringen. Die durch Verbreiterung der Bogenleibung verstärkten Kuppelpfeiler entsprechen — falls die Kopie des Codex in diesem Punkt das Original richtig wiedergibt — der auf Blatt Uff. 20 beobachteten Tendenz, ebenso die im Kuppelraum eingestellten Säulen und die fünfschiffige Langhausanlage, worauf bereits Geymüller bei Ashby (a. a. O.) hingewiesen hat. Die Sakristei mit freistehenden Säulen an den Längswänden erinnert an die ähnliche Anordnung auf einem Entwurf Giulianos (Uff. 7) und in dem von diesem

ausgeführten Vorraum der Sakristei von S. Spirito in Florenz. Da es sich um eine Kopie handelt, kann die Urheberschaft nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Jedenfalls kann Geymüllers Ansicht, der auch diesen Entwurf Bramante zusprechen möchte, nicht angenommen werden, da die Abweichungen von der Ausführung, wie wir gesehen haben, keine genügende Beweiskraft haben.

GRUPPE III.

Zur Feststellung des Entwicklungsganges der Entwürfe Bramantes hat Geymüller auch eine Reihe von Skizzen Peruzzis herangezogen, dessen Autorschaft er zwar nicht anzweifelt, die er aber für Arbeiten aus dem Atelier Bramantes und in dessen Auftrag ausgeführt erklärt. Seine Vermutung einer Mitarbeiterschaft Peruzzis in der Zeit vor der Fixierung des endgültigen Entwurfes gründet er auf zwei Vasaristellen in den Viten Peruzzis und Giulianos da Sangallo. Aus beiden ist jedoch nichts darüber herauszulesen. Im Leben Peruzzis erzählt Vasari, daß dieser als Sienese bei Agostino Ghigi (Chigi) Unterstützung fand, wodurch er in die Lage versetzt war, studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura; nelle quali per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo maraviglioso frutto: il che gli fu poi, come si dirà, di onore e d'utile grandissimo. Dieser Bericht sagt etwas weit Präziseres als „Peruzzi habe viel von Bramante in der Architektur gelernt". Der überraschende Erfolg (maraviglioso frutto) bezieht sich nicht allgemein auf die Architektur, sondern, wie der Plural nelle quali zeigt, auf le cose di Roma: die Früchte seiner Arbeit sind die Aufnahmen von antiken Denkmälern. Der Hinweis come si dirà bezieht sich auf die Stelle am Ende der Vita, an der von seinem Nachlaß die Rede ist, der von Serlio bei der Publikation seines dritten und vierten Buches benutzt wurde: ed in questi (libri) le gia dette fatiche di Baldassare furono parte messe in margine, e parte furono di molto aiuto all'autore. Demnach ist auch mit la concorrenza di Bramante nur der Wetteifer mit Bramante im Studium und Vermessen der antiken Bauwerke gemeint, wovon Vasari auch in dessen Lebensbeschreibung berichtet.

Die zweite Stelle ist der Erzählung entnommen von den Intrigen und der Machenschaft Bramantes, um den Auftrag für den Neubau von St. Peter zu erhalten, einem Bericht Vasaris, der von der persönlichen Anschauung Michelangelos, der in Bramante seinen Widersacher erblickte, sicherlich stark gefärbt ist. Von Peruzzi wird nur gesagt, daß er zu der Clique gehörte, die Bramante darin unterstützte: avendo (Bramante) in suo favore Baldassare Peruzzi, Raffaello da Urbino ed altri architetti. Auch die archivalischen Quellen haben bisher keinen Beleg für die Beteiligung Peruzzis beim Bau von St. Peter zu Lebzeiten Bramantes erbracht.

Das stärkere Beweismittel Geymüllers für seine Auffassung liegt aber im Nachweis, daß in mehreren Peruzzizeichnungen sich in den grundlegenden Maßen und der Form der Kuppelpfeiler Abweichungen von der Ausführung konstatieren lassen, die sich nach seiner Meinung nur durch die Interpretation dieser Entwürfe als Vorstufen erklären lassen. Wir müssen daher die einzelnen Blätter auf die Stichhaltigkeit dieses Arguments prüfen. Wir wollen dafür die ziemlich große Anzahl von Skizzen in Unterabteilungen gruppieren.

GRUPPE A.

Hieher gehören drei Blätter: Uff. 115 (Geym. 9), Uff. 117 (Geym. 14 und 83) und Uff. 529 (Geym. 10, 11, 11a und 20), die von Geymüller in die II. Epoche, I. Stadium eingereiht werden, das auf Grund der Berichte Condivis und Vasaris die Entwürfe zu einer Kapelle für die Aufstellung des geplanten Juliusgrabmals umfassen soll. Da dieses Kapellenprojekt noch in keinem Zusammen-

hang mit dem Neubau von St. Peter stand und wir über die nie zur Ausführung gelangten Entwürfe gar nichts Näheres wissen, ist überhaupt nicht einzusehen, auf welcher Grundlage wir unbestimmte Skizzen als Entwürfe für diese Kapelle erkennen sollen. Tatsächlich fehlt dieser Bestimmung Geymüllers jede Begründung.

Die Zeichnung Uff. 115 zeigt den Grundrißentwurf einer Kuppelkirche nach dem Schema des griechischen Kreuzes, mit Silberstift in einigen Varianten vorskizziert und mit Feder nachgezeichnet (Fig. 7). Geymüller reproduziert eine Pause, auf der die skizzierten Varianten nicht ersichtlich sind. Wir entnehmen diesen, daß der erste Entwurf ein streng zentraler Bau ist, bei dem alle vier Kreuzarme bis auf die Ausbildung einer Fassade gleichgestaltet sind, und auch die Sakristeien in den Ecken fehlen, so daß der oktogonale Körper des Kuppelraumes auch im Außenbau hervortritt. Damit fehlt auch das bestimmende Motiv des Grundrisses von St. Peter. Es liegt der weit einfachere Typus von S. Croce in Crema zugrunde. Die Erweiterung der Kreuzarme durch Nischen, die auch im Außenbau hervortreten (Variante rechts oben), erinnern an S. Sebastiano in Siena. Irgendeinen Anhaltspunkt für die Verbindung dieser Skizze mit dem Neubau von St. Peter vermag ich nicht zu erkennen. Die Zeichnung ist nicht kotiert. Der seltsame Wechel im Maßstab der Architekturdetails, der Säulen und Pilaster der Nischen und Türen — man vergleiche nur die Partie rechts oben mit der diagonal gegenüber — zeigt, daß überhaupt der Zeichnung keine bestimmte bindende Vorstellung der absoluten Abmessung zugrunde liegt, welcher Umstand für eine theoretische Studie spricht. Die gleiche zeichnerische Ausführung zeigen die Blätter Uff. 433—435, die ebenfalls theoretische Studien zu kleinen Zentralbauten darstellen.

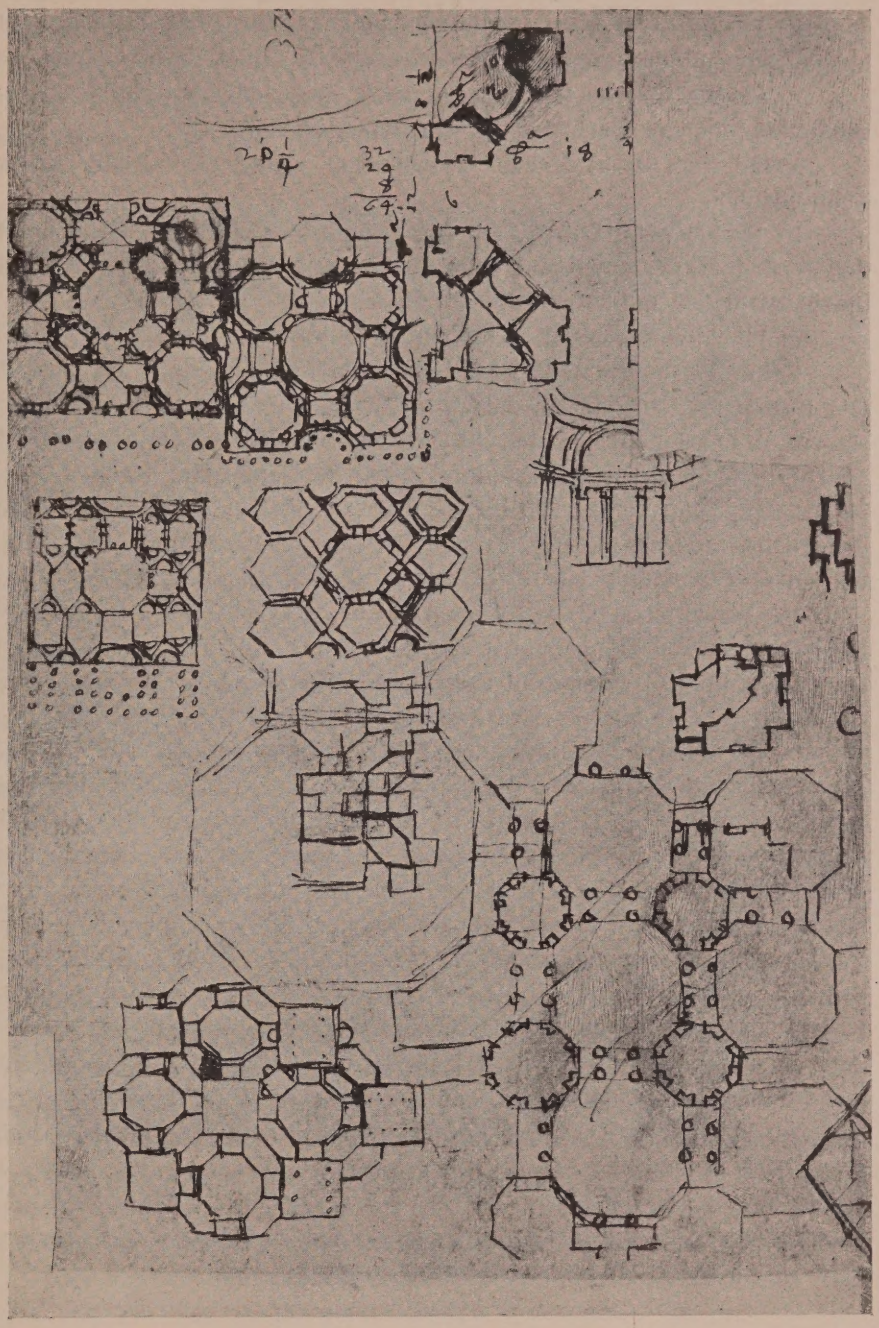


Fig. 9. Uff. 529 v. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studien.

Blatt Uff. 529 zeigt verschiedene sehr interessante Skizzen.

Retto (Fig. 8): a) Rechter Teil des Grundrisses eines oktogonalen Kuppelraumes mit ebensolchen Nebenkuppeln in den Diagonalen; die Kreuzarme sind mit halbkreisförmigen Apsiden geschlossen.

b) Rechter Teil des Grundrisses eines dreischiffigen Langhausbaues vom Typus der Konstantinsbasilika.

c) Links davon Grundrißdetail der reicher gegliederten Schiffpfeiler.

d) Grundriß und perspektivische Innenansicht eines kleinen Zentralbaues vom Typus der Aufnahme eines unbekannten antiken Bauwerkes im Codex Barberinianus des Giuliano da Sangallo (fol. 7r).

e) Perspektivische Innenansicht einer dreischiffigen Basilika mit durchlaufender Tonne im Mittelschiff und offenem Dachstuhl in den Seitenschiffen.

Verso (Fig. 9): a) Sieben verschiedene kleine Grundrisse, schematische Studien komplizierter Zentralbauten.

b) Rechts oben linker Teil des Grundrisses einer oktogonalen Nebenkuppel mit dem Ansatz der großen Mittelkuppel und eines Langhauses. Kotiertes Detail zu retto a); darunter perspektivische Innenansicht des mittleren Kuppelraumes.

c) Flüchtig skizzierter Grundriß eines Kuppelpfeilers.

Keine dieser Skizzen weist irgendein Merkmal auf, das eine Beziehung zu St. Peter ergäbe. Die Koten des Langhausbaues der Vorderseite und des Kuppeldetails der Rückseite weisen viel geringere Dimensionen auf. Die ganzen verschiedenen Typen zeigen deutlich, daß es sich nicht um gleichzeitige Entwürfe für dasselbe Objekt handeln kann. Nach den Zentralbaustudien der Rückseite zu urteilen, kann kein Zweifel sein, daß durchgehends theoretische Studien vorliegen. Die Bedeutung des Blattes liegt darin, daß es deutlich die Arbeitsmethode Peruzzis bei seinen theoretischen Entwürfen erkennen läßt. Ich werde später eingehender darauf zurückkommen.

Die kleine perspektivische Innenansicht auf Uff. 117 zeigt einen einschiffigen Bau mit Kreuzgewölben auf Säulen eingedeckt; offenbar haben wir uns drei Travees im ganzen zu denken, deren mittlerem eine Apsis in der Seitenwand entspricht: also ebenfalls das Motiv der Konstantinsbasilika. Unwahrscheinlich scheint mir die Deutung als Seitenschiff einer dreischiffigen Anlage, wie Geymüller annimmt; die ungefähr quadratischen Kreuzgewölbe würden ein ungewöhnlich breites Seitenschiff ergeben. Für die Verbindung dieser flüchtigen Skizze mit einem bestimmten Bauwerk fehlen überhaupt sichere Grundlagen. Den einzigen Anhaltspunkt könnte die zweimal eingetragene Kote von $24^1/_2$ bieten. Offenbar sind Braccien gemeint; sie kann sich entweder auf das Interkolumnium oder auf den Abstand der Säulenachsen beziehen. Nehmen wir das letztere an, so würde sich eine vollkommene Übereinstimmung mit einem Entwurf Peruzzis für S. Domenico in Siena ergeben, der sich unter den Kopien nach Peruzzizeichnungen in dem früher Peruzzi selbst zugeschriebenen „Taccuino" in Siena befindet und von Egger[1]) publiziert wurde. Wir sehen dort ebenfalls im Grundriß und Aufriß ein Langhaus mit drei Kreuzgewölben auf Säulen geschlossen; die Säulen stehen allerdings so weit von dem entsprechenden Wandpilaster ab, daß ein schmaler seitenschiffartiger Durchgang entsteht. Das Interkolumnium von 22 br. + dem Säulendurchmesser von $2^1/_2$ br. gibt $24^1/_2$ br. Auch die Wandgliederung mit einem mittleren Tabernakel und seitlichen Nischen entspricht unserer Zeichnung. Dagegen fehlt die mittlere Apsis, die überhaupt auf keiner der zahlreichen Studien für einen Umbau von S. Domenico auftritt. Trotz der oben angeführten Übereinstimmungen scheint mir die Bestimmung sehr unsicher. Es kann sich ebenso wie bei dem vorigen Blatt nur um einen theoretischen Versuch in Anschluß an die Konstantinsbasilika handeln.

GRUPPE B.

Diese Gruppe umfaßt die sogenannten Reduktionsstudien, die Geymüller in der Gruppe IX beschreibt, denen zwei weitere Blätter, die in der II. Epoche, I. Stadium behandelt sind, angeschlossen werden. Bei Jovanovits sind alle diese Blätter zusammenfassend als Reduktionsentwürfe unter den

[1]) H. Egger, Entwürfe Bald. Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom im Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. XXIII (1902), S. 12, Fig. 13.

Nummern X—XIV besprochen. Er schließt noch die große Rötelzeichnung Uff. 20 auf Grund seiner Bestimmung als Peruzzizeichnung hier an. Dieses Blatt wurde nach Widerlegung dieser Zuschreibung bereits in der Gruppe der Zeichnungen Francescos da Sangallo erledigt. Jovanovits IX ist als bloße Aufnahme von Baubeständen hier auszuschalten. Die hier besprochenen Entwürfe sind die Blätter Uff. 12 bis 19.

Eine engere Beziehung besteht zwischen den Blättern Uff. 17 (Geym. 17) und Uff. 19 (Geym. 18, 19 und 34 c). Das erstere zeigt einen Grundrißentwurf für St. Peter mit Benutzung der Chorfundamente des Rossellino; charakteristisch ist das dreischiffige Langhaus mit drei Kreuzgewölben auf Pfeilern mit Halb- oder Dreiviertelsäulen. Auf dem zweiten Blatt findet sich neben einem Zentral-

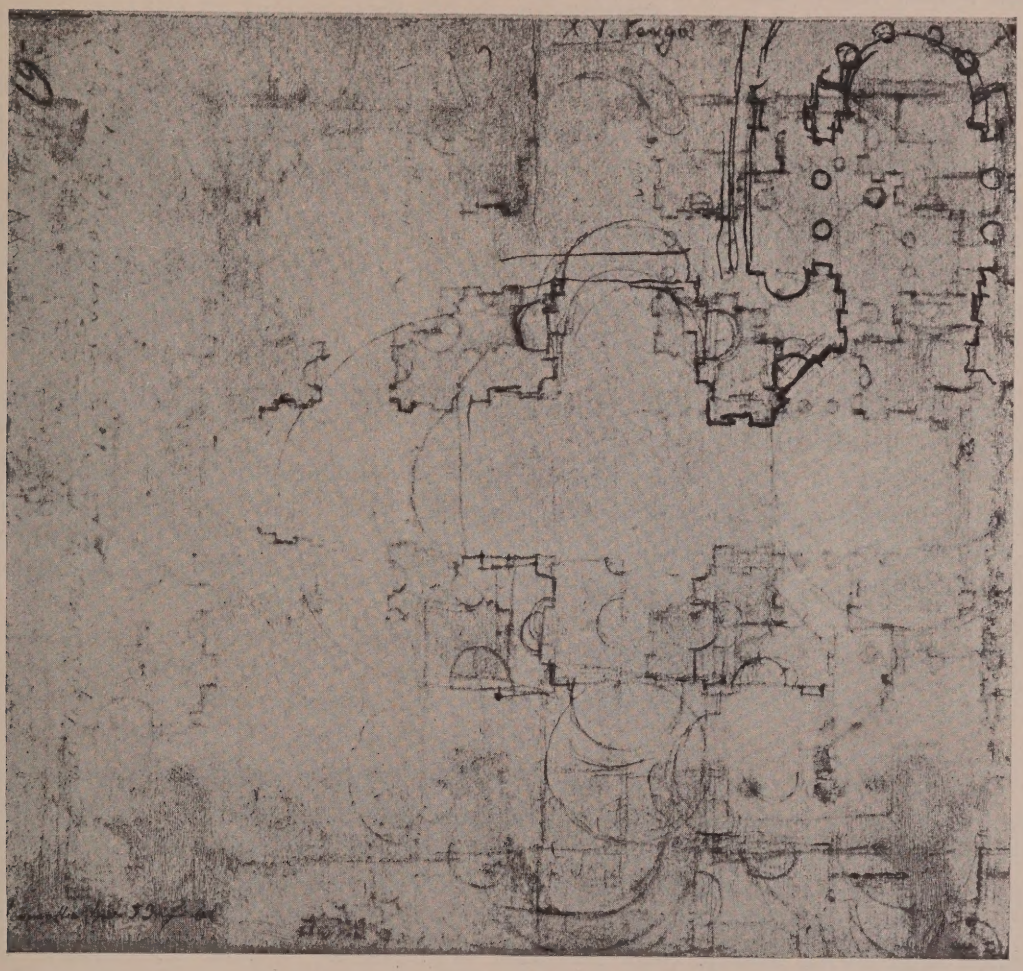


Fig. 10. Uff. 19v. Baldassare Peruzzi, Studie für St. Peter.

bauentwurf eine Detailskizze des einen Kuppelpfeilers mit dem Anschluß des Langhauses im Sinne des Gesamtentwurfes auf Blatt 17. Die übereinstimmenden Koten erheben diesen Zusammenhang über jeden Zweifel. Auf der Rückseite von 19 (Fig. 10) ist eine flüchtige Grundskizze für St. Peter mit Feder ausgeführt zu sehen, mit zahlreichen mit Silberstift übereinander vorskizzierten Varianten. Der Kuppelpfeiler in der endgültigen Gestalt ist deutlich in der untersten Vorzeichnung des südöstlichen Pfeilers zu erkennen. Darüber ist mit kräftigerem Strich eine Verstärkung des Pfeilers gegen die südliche Seitenschiffarkade skizziert. Die Beweisführung Geymüllers für seine frühe Datierung beruht erstens auf der Kote von 105 Palmen für die Bogenspannung des Mittelschiffes, zweitens auf der im nordöstlichen Kuppelpfeiler eingezeichneten quadratischen Stiege, drittens auf dem außen einspringenden Winkel auf der Detailskizze auf Blatt 19.

Ich habe schon bei der Besprechung der Methode Geymüllers darauf hingewiesen, daß es unzulässig ist, aus der geringen Abweichung solcher Messungen den Schluß zu ziehen, daß die Skizze vor der Ausführung dieser Bauteile entstanden sein muß. Das Maß von 105 Palmen weicht von der Ausführung nicht mehr ab als Geymüllers eigene Angabe dieses Maßes mit 103 p. Nach Letarouilly beträgt es 104·7 p.; Antonio da Sangallo il Giovane gibt es auf einer genauen maßstäblichen Detailzeichnung (Uff. 44), die sicher — auch nach Geymüllers Ansicht — nach Bramantes Ausführung anzusetzen ist, mit 104 p. an; ebenso Serlio bei der Besprechung des Grundrisses Peruzzis (liber III, fol. XXXVIII); Giuliano da Sangallo auf seinen sicher ebenfalls nach dem Ausbau der Kuppelpfeiler entworfenen Plänen (Uff. 7 und 9) mit $40^1/_2$ br. = 105 p. resp. $40^1/_4 = 104^1/_2$ p.[1]) Überdies werden wir noch für eine zweite Zeichnung Peruzzis (Uff. 107) mit dem Maß von 105 p. den Beweis für die viel spätere Datierung erbringen.

Ebensowenig stichhaltig sind beide anderen Beweispunkte. Aus Plänen Giulianos (Uff. 7) und Antonios (Uff. 252) sowie dem St. Peter-Grundriß im Codex Coner (fol. 31)[2]), der die ungefähr bis zum Tode Bramantes ausgeführten Bauteile wiedergibt, ersehen wir übereinstimmend, daß in den beiden westlichen Kuppelpfeilern geräumige quadratische Stiegen, in den östlichen kleinere kreisrunde Wendeltreppen angeordnet waren. Trotzdem ist die Eintragung einer quadratischen Stiege im östlichen Pfeiler als eine leichterklärliche Verwechslung bei einer flüchtigen Entwurfskizze nicht als Argument verwertbar: müßten wir doch dann mit gleichem Rechte den Plan Giulianos im Codex Barberinianus als einen Vorentwurf bezeichnen, da er in allen vier Pfeilern runde Treppen aufweist.

Der einspringende Winkel auf der Detailskizze erklärt sich leicht im Vergleich mit Blatt 17 aus einer bloßen Flüchtigkeit der Zeichnung.

Beweise für die Einreihung dieser Skizzen unter die Vorentwürfe fehlen also. Daß der von Bramante ausgeführte Kuppelpfeiler den Ausgangspunkt bildet trotz der durch den Langhausanschluß veränderten Gestalt, beweist die Kote der Bogenleibung von 52 p., aus der das Verhältnis des ausgeführten Pilastersystems von 12/Pilaster/15 Interkolumnium mit Nische/12/Pilaster herauszulesen ist:

$$\text{Pilastersystem } 12 + 15 + 12 = 39 \text{ p.}$$

$$^1/_2 \text{ Langhauspfeiler } \frac{24}{2} = \frac{12 \text{ p.}}{51 \text{ p.}}$$

Die Differenz von 1 p. erklärt sich daraus, daß die Ecksäule etwas mehr als eine Viertelsäule beträgt, was auch der Zeichnung entspricht. Es ist daher berechtigt, trotz der flüchtigen Ungenauigkeit der Skizze auf der Rückseite von Blatt 19 auch hier den endgültigen Kuppelpfeiler Bramantes zu erkennen. Fallen die Argumente für eine frühere Datierung, so schließen sich die beiden Blätter natürlich den übrigen Reduktionsentwürfen an, d. h. jenen Entwürfen, die mit Berücksichtigung der von Bramante ausgeführten Bauteile einen möglichst ökonomischen Ausbau anstreben.

Für die genauere Datierung fehlt ein direkter Anhaltspunkt; es müssen hiefür die architektonischen Motive herangezogen werden, indem der Versuch gemacht wird, auf dieser Grundlage die vorliegenden Blätter mit anderen in Beziehung zu setzen, für welche sich eine sichere Datierungsmöglichkeit ergibt. Auffallend ist die Einwölbung mit Kreuzgewölben (statt mit einer durchgehenden Tonne oder Hängekuppeln) und die Gliederung der Langhauspfeiler mit Halbsäulen statt mit Pilastern wie an den Bramanteschen Kuppelpfeilern. Hiefür konnte ich unter den sicheren Plänen für St. Peter nur zwei weitere Beispiele finden: die beiden enge zusammengehörigen Entwürfe Antonios da Sangallo des Jüngeren, Uff. 34 und 35. Die Langhauspfeiler sind hier viel massiger als bei Peruzzi und mit gekuppelten statt einfachen Halbsäulen gegliedert; übereinstimmend ist der Anschluß an den Kuppel-

[1]) Vergleiche damit Geymüllers Bemerkung in den Entwürfen S. 354; wo überdies die Maßangabe Giulianos irrtümlich mit 40 br. angegeben ist.

[2]) T. Ashby, a. a. O.

pfeiler mit einer Dreiviertelsäule und die Einwölbung mit Kreuzgewölben, die auf Blatt 35 eingezeichnet sind. Die weitgehende Übereinstimmung des Blattes 34 mit dem Entwurf Giulianos auf Blatt 7 in den oktogonalen Kapellen seitlich des Westchores und in den Kreuzarmen berechtigt, die beiden Studien Antonios in die letzten Lebensjahre Giulianos oder in die Zeit kurz nach dessen Tod zu verlegen.

Eine retrospektive Beziehung ergibt sich bezüglich des Langhaussystems mit dem der ersten Gruppe zugezählten Blatt 3v. Ist die Bestimmung dieses Blattes als Vorentwurf berechtigt, so könnte beim Entwurf Peruzzis an ein Aufgreifen eines schon früher von Bramante versuchten Motivs gedacht werden: einen Ausblick, den ich jedoch nur mit größtem Vorbehalt gemacht haben möchte; dazu ist wohl bis jetzt das kritische Gerüste noch viel zu schwankend.

Ein zweiter Zusammenhang, auf den schon Geymüller und Jovanovits hingewiesen haben, ergibt sich durch das Motiv des Säulenumganges im Westchor auf Blatt 19v mit dem großen Rötelplan Francescos da Sangallo (Uff. 20).

Beide Datierungsversuche decken sich, was der an sich sehr unsicheren Ableitung einige Stütze verleiht. Auch die erwähnte Beziehung zu Blatt 3 würde für eine relativ frühe Datierung sprechen.

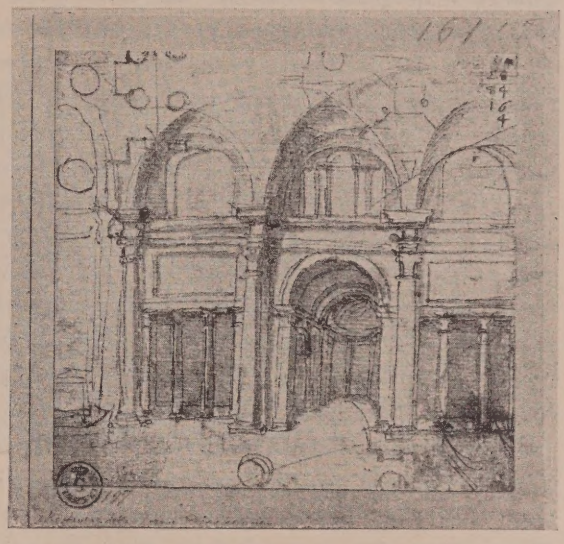


Fig. 11. Uff. 161. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie.

Die Bedeutung der beiden Blätter wird durch eine allgemeine Charakteristik klar. Im Gegensatz zu den folgenden Reduktionsentwürfen ist etwas Unbeholfenes und Unentwickeltes in den Motiven und ihrer Durchführung zu erkennen. Das System der Konstantinsbasilika, mit dem sich Baldassare mit Vorliebe beschäftigt (Uff. 529), und das in einer viel späteren Schaffensperiode in den Entwürfen für S. Domenico in Siena wiederkehrt, sehen wir hier nüchtern und theoretisch trocken angewendet. Die Verbindung der einfachen Halbsäulenordnung mit den Kuppelpfeilern ist nicht glücklich; sie wirkt ärmlich gegen das reiche gekuppelte Pilastersystem mit Nische. Antonio hat an gleicher Stelle ebenfalls gekuppelte Halbsäulen verwendet. Die Rhythmisierung der Langhaustravees (72/83/72) ist noch schwächlich und unausgebildet; ihr widerspricht die Verwendung der gleichen Gewölbeform. Der Wechsel von queroblongen Kreuzgewölben (105 × 96) mit einem längsoblongen (105 × 107) ist bei der geringen Maßdifferenz in der Ausführung nicht klar zu empfinden. Auf Blatt 15 der folgenden Gruppe sind bei Verwendung von Kreuzgewölben die Travees gleich breit; auf Blatt 14 und 16 bei Steigerung der Spannung des mittleren Travees der Rhythmus im Gewölbe verstärkt, indem sich zwischen zwei Tonnen eine Hängekuppel wölbt. Es fehlt noch die in allen späteren Entwürfen so reichlich verwendete kleine Säulenordnung, welche die Größenwirkung der Hauptordnung steigert, die Rhythmisierung in klar zu empfindenden Taktteilen skandiert und ein kontrapunktisches Gegenmotiv zum Hauptmotiv bildet, das eine engere und festere Bindung (concordanza) ergibt, kurz es fehlt das, was Serlio gli belli accompagnamenti nennt. Die Wichtigkeit dieser kleinen Säulenordnung für die rhythmische Durchführung im Aufriß zeigt deutlich eine kleine perspektivische Innenansicht (Uff. 161, Fig. 11), die als Aufriß zu dem Langhausgrundriß auf Blatt 529 gelten könnte. Die im ersten und dritten Langhausjoch eingestellten Säulenpaare tragen einen Architrav, der im mittleren Joch den Kämpfer des großen offenen Bogens bildet. Dadurch ist die Querachse, die in den seitlichen Apsiden endet, klar herausgearbeitet und durch die durchgehende Horizontale des Architravs, der sich als Kämpfer fortsetzt, eine strenge Bindung im Sinne der Langhausrichtung erzielt. Das Fehlen dieser Säulen auf Blatt 17 führt aber noch zu weit mißlicheren Konsequenzen in Verbindung mit der rhyth-

misch wechselnden Jochbreite. Es müssen notgedrungen hier auch das erste und dritte Joch in Bogen gegen das Seitenschiff geöffnet werden; bei der verschiedenen Spannung ergibt sich für das mittlere Joch ein um $5^1/_2$ Palmen höherer Scheitel, was um so merklicher wäre, da die durchgehende Horizontale des Hauptgesimses eine Vergleichsachse bietet. Diese Analyse scheint mir zu zeigen, daß es sich bei Blatt 17 nicht um ein Glied einer Kette von Entwürfen und Studien handelt, wie sie ein konsequentes Durcharbeiten in der Werkstatt ergibt und wie wir sie in den folgenden Blättern finden werden, sondern um einen gelegentlichen theoretischen Versuch, sich die Möglichkeit der Verbindung des Langhaussystems der Konstantinsbasilika mit den Kuppelpfeilern Bramantes zu veranschaulichen.

Dasselbe unentwickelte Stadium zeigt die Skizze 19v vor allem im Chorschluß; auch hier handelt es sich um die Aufzeichnung eines Motivs, dessen innere Gesetzmäßigkeit und Beziehung zu dem am Kuppelpfeiler gegebenen System noch nicht voll erkannt ist.

Auffallend ist, daß auf demselben Blatt auf der Vorderseite neben Detailskizzen zum Langhausprojekt ein Zentralbau skizziert ist, dessen Beziehung zu St. Peter durch die Verwendung des Rossellino-Chores sichergestellt und der auf einen ganz anderen Grundgedanken aufgebaut ist. Der theoretische Charakter zeigt sich schon in der von der Ausführung stark abweichenden Form der Kuppelpfeiler, die durch die Nebenräume in den Diagonalen bedingt ist. Schon aus konstruktiven Gründen wäre eine derartige Schwächung vollkommen unzulässig. Daß die Abweichung nicht zu dem Schluß berechtigt, in dieser Zeichnung einen Entwurf vor der endgültigen Feststellung der Grundrißgestalt der Kuppelpfeiler zu sehen, beweist, wie schon erwähnt, die Rückseite.

Übereinstimmend können wir in den Skizzen einen vorwiegend theoretischen Charakter bei einer gewissen Befangenheit in der Behandlung der Motive erkennen. Es scheint daher nicht ausgeschlossen, daß es sich um Studien noch aus der Zeit vor dem Eintritt Peruzzis in die Reverendissima Fabbrica handelt. Eine derartige theoretische Beschäftigung mit einem für jeden römischen Architekten im Brennpunkt des Interesses stehenden Architekturproblem, wie es der Ausbau des Riesentorsos von Bramantes St. Peter war, ist sicher in einer Zeit und bei einem Architekten von so starken theoretischen Neigungen nichts Auffälliges.

Die übrigen Reduktionsentwürfe Peruzzis stehen einander in den motivischen Grundgedanken sehr nahe und bilden durch ihre wechselseitigen motivischen Beziehungen eine einheitliche Gruppe. Es sind dies die Blätter Uff. 12 (Geym. 63), 14 (Geym. 55), 15 (Geym. 62), 16 (Geym. 58) und 18 (Geym. 56). Hievon bezeichnet H. v. Geymüller allein Blatt 18 als „späteren Reduktionsentwurf", während alle anderen Blätter als Vorstudien bestimmt werden, die von Peruzzi für Bramante gezeichnet wurden. Das einzige Argument, das hiefür angeführt wird, ist wiederum das abweichende Maß der Bogenspannung; so verdankt auch Blatt 18 wohl nur dem Fehlen dieser Kote seine richtige Bestimmung. Die Berechnung des Kuppelbogens auf Blatt 14 mit 105 p. aus dem mit 109 p. kotierten Durchmesser der Kuppel des mittleren Langhausjoches scheint mir an sich nicht vollständig schlüssig, da es nach der Zeichnung möglich wäre, daß die Kuppel über dem Hauptgesims etwas hinter der Mauerflucht der Pfeiler ansetzt. Setzen wir auch die Rechnung als richtig, so wurde schon bei Besprechung von Blatt 17 die Unzulässigkeit begründet, die geringe Ungenauigkeit der Messung als Beweismittel für die Datierung heranzuziehen. Auffallender ist das Maß von 101 p. auf den Blättern 12, 15 und 16, das mit der ausgeführten Bogenspannung, die wir nach Angabe Antonios da Sangallo abgerundet mit 104 p. annehmen können, stärker differiert. Hier scheint mir der einfache Hinweis auf die Möglichkeit einer ungenauen Messung nicht zu genügen. Vergleichen wir die übrigen eingetragenen Grundmaße. Es ist keineswegs richtig, wenn Geymüller (S. 216), abgesehen von dem besprochenen Bogenmaß, behauptet: alle Hauptmaße sind die des endgültigen Entwurfes. Der Kuppeldurchmesser ist auf Blatt 15 und 16 mit 185 p. angegeben, während er nach Letarouilly 185·7 p. betragen müßte und nach dem sehr exakt gezeichneten und durchkotierten Aufnahmeplan des Westchores von Antonio da Sangallo d. J. (Uff. 44) sich mit 186·2 p. berechnen läßt. Die Tiefe des Westchores ist auf Blatt 16 mit 160 p., auf Blatt 15 mit 161 p. eingetragen; auf Blatt 14 wäre sie sogar 162 p., wenn Geymüllers

Korrektur und Interpretation der Kote von 182 p. in 162 p. richtig ist. Wir sehen hier schon Schwankungen im Ausmaß von 2 p. Nach Antonios Aufnahme ergibt sich die Gesamttiefe mit 164 p.[1]), während Giuliano auf Blatt 7 in ziemlicher Übereinstimmung damit die gleiche Kote mit $78^1/_4$ br. = 164·4 p. angibt. Wir sehen somit, daß auch die anderen Hauptmaße beträchtlich abweichen, und zwar alle in ungefähr demselben Verhältnis (101 : 185 : 160 und 104 : 186 : 164) zu klein sind: das heißt, das ganze Bauwerk ist mit einer zu großen Einheitspalme gemessen.

Den Angelpunkt für die Interpretation der ganzen Gruppe hat Jovanovits sehr richtig in Blatt 14 erkannt. Die Grundlage bildet der Plan Raffaels. Er ist, soweit der schematische und in den Verhältnissen äußerst willkürliche Holzschnitt Serlios einen Vergleich gestattet, bis auf unwesentliche Varianten im Langhaus übereinstimmend wiedergegeben. Die Werkzeichnung Antonios (Uff. 45) für den südlichen Chorumgang, sicher eine Zeichnung aus der Zeit Raffaels, zeigt die Schwierigkeit, welche die Verbindung des Umganges mit dem Dreinischenmotiv der Nebenkuppeln ergibt, so daß der Versuch mit flachen Korbbogennischen vielleicht auch einer Planung Raffaels entspricht. Die erste Korrektur bezieht sich auf die Ecksakristeien, die im Gegensatz zu Raffael, der sie flüchtig mit der Außenmauer des Langhauses anordnet, als starke Eckrisalite hervorgehoben werden. In dem Raffaelplan sehen wir sodann den ausgeführten Westchor eingetragen und eine Außenmauer, welche die Nebenkuppeln, die Umgänge und die beiden äußeren Seitenschiffe des Langhauses ausscheidet. Die Vermutung Geymüllers, dieser Abschluß könnte die Anordnung des oberen Stockwerkes angeben, ist unmöglich, weil er in Verbindung mit dem Westchor Bramantes steht. Er kann daher, was auch Geymüller in Betracht zieht, nur einen Reduktionsversuch auf Grundlage des Raffaelplans bezeichnen. Den Aufriß des Langhaussystems ergänzt hiezu eine Skizze im „Taccuino Senese“[2]) auf fol. 37 (Geym. 59). Die gleiche Langhausgliederung zeigt Blatt 16, wo die Mittelkuppel durch Verbreiterung des mittleren Joches noch stärker dominiert und die kleine Säulenordnung in rhythmischen Interkolumnien angeordnet ist ($19/7^1/_2/20/7^1/_2/19$). Auf der Rückseite von Blatt 15 findet sich eine perspektivische Innenansicht mit derselben dominierenden Mittelkuppel (Fig. 12). Die enge Beziehung zu Blatt 16 erhellt aus den links unten angemerkten Koten: 117 p. bezieht sich in Übereinstimmung mit diesem Grundriß auf den Durchmesser der Mittelkuppel; 101 p. auf die Mittelschiffspannung. Die große 12 p.-Ordnung ist auch im mittleren Joch durchgeführt, durch welche die Arkaden in je drei rhythmisierte Öffnungen (24, 28, 24) zerlegt werden. Darauf bezieht sich auch die seitliche Rechnung (101 — 24 [= 2 × 12] = 77). Blatt 18 zeigt die weitestgehende Vereinfachung (Fig. 13); die Kreuzarme entsprechen vollständig dem in den Raffaelplan auf Blatt 14 eingezeichneten Reduktionsversuch; im Langhaus ist dagegen auf eine Mittelkuppel und auf die kleine Säulenordnung verzichtet. Die Tonne läuft im Mittelschiff durch; drei Bogen von 60 p. Spannweite, gleich den Bogen im Querhaus, öffnen sich gegen Kapellen, die durch Türen verbunden ein Seitenschiff bilden; das Pilastersystem der Kuppelbogenleibung wird einfach fortgesetzt; die Kapellen werden aus der Nischenarchitektur der Kuppelpfeiler folgerichtig entwickelt. Die größere Detailzeichnung der Langhauskapellen auf der Rückseite kehrt doch wieder zu der kleinen Säulenordnung zurück, die Peruzzi zur strengeren Bindung und

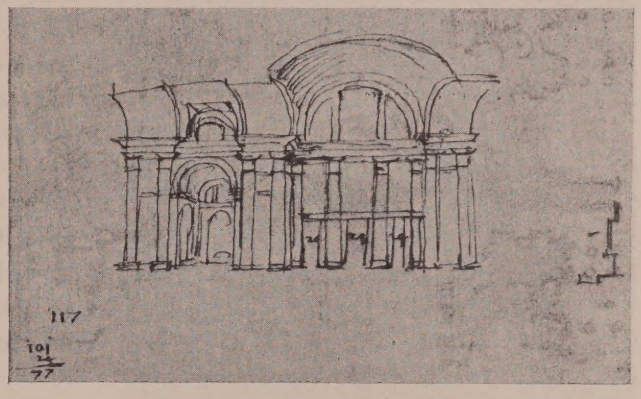


Fig. 12. Uff. 15 v. Baldassare Peruzzi, Studie für St. Peter.

[1]) Das Maß von 164 p. bezieht sich auf die Flucht der Pilaster; bis zur Mauerflucht ergibt es 166. Man beachte, daß der Grundriß der Apsis um 2 p. über den Halbkreis vertieft ist.

[2]) Es ist hier wie im folgenden stets das früher Baldassare Peruzzi zugeschriebene Skizzenbuch in der Biblioteca comunale in Siena gemeint, für das H. Egger endgültig den Nachweis erbracht hat, daß es sich um eine Sammlung von Kopien nach Handzeichnungen Peruzzis handelt.

schärferen Raumteilung nicht missen wollte. Wir sehen daraus, daß die schon so barock anmutenden Langhauskapellen auf dem Gesamtplan der Vorderseite für ihn doch eine ganz andere kompositionelle Bedeutung hatten. Sie fließen nicht mit dem Langhaus zu einer Raumeinheit zusammen, wie später in Gesù, sondern bilden selbst Einheiten, die als solche deutlich vom Mittelraum geschieden werden. Blatt 12 stimmt in der Querschiffplanung genau mit 15 und 16 überein, ohne ein neues Motiv zu bringen.

Wir sehen in allen diesen Entwürfen das Festhalten und Weiterentwickeln des Vorhandenen; sie sind diesem gleichsam abgerungen. Auch dort, wo neue Motive auftreten, wie das der Langhauskuppel, sind sie das Ergebnis von Lösungsversuchen, das Vorhandene mit den Forderungen des fortgeschrittenen Zeitgeschmackes in Einklang zu bringen. Wir kennen aus Antonios sogenanntem Memoriale die ablehnende Kritik des Raffaelschen Langhausentwurfes: la nave grande sarà e stretta e alta, che parera uno vicholo (Geym. S. 298). Es liegt in diesem Wort vor allem die Ablehnung der ausgesprochenen Richtungstendenz im Sinne der gotischen Tradition; eng und hoch erscheint ihm das Langhaus nur, weil es keine in sich geschlossene Raumeinheit bildet, weil es nicht in sich selbst den Schwerpunkt hat, sondern erst Sinn und Bedeutung erhält durch den Hinweis auf den Kuppelraum. Eng und hoch sind sehr bezeichnende Attribute, bei denen man sogleich an ein gotisches Kirchenschiff denkt. Sicherlich hat diese Vorstellung auch die Wahl der Worte diktiert. Wir finden gerade in dieser Zeit ein selten feines Empfinden für gotische Reminiszenzen in Proportion und Komposition, so daß diese Deutung kein Hineintragen von Gegenwartsempfindungen bedeutet. Was nun Antonio mit dieser Kritik meinte, sehen wir an seinen eigenen Entwürfen. Die Verbreiterungsversuche (Uff. 34) treten zurück gegen die verschiedensten Variationen der Rhythmisierung: Reihung von Kuppeln (Uff. 36). Kuppeln mit schmäleren tonnengewölbten Travees abwechselnd (Uff. 252, Variante rechts), eine einzige Kuppel über dem mittleren Travee zwischen Tonnen (Uff. 255). Wesentlich ist, daß bei den reduzierten Entwürfen, wo das Mittelschiff in der Breite der Kuppelbogen in einfacher Tonnenwölbung durchgeführt erscheint, das Langhaus auf drei Travees verkürzt wird (Uff. 256). Dieser Dreitakt ist bezeichnend: der Schwerpunkt des ganzen Schiffes fällt mit dem des mittleren Travees zusammen, in diesem sammelt sich der Raum zur Einheit. Die ungerade Anzahl wirkt stets zentripetal, die gerade zentrifugal. Dazu kommt, daß die Dreizahl am leichtesten zu überblicken ist, und daher der Raummittelpunkt am sinnfälligsten wirkt.

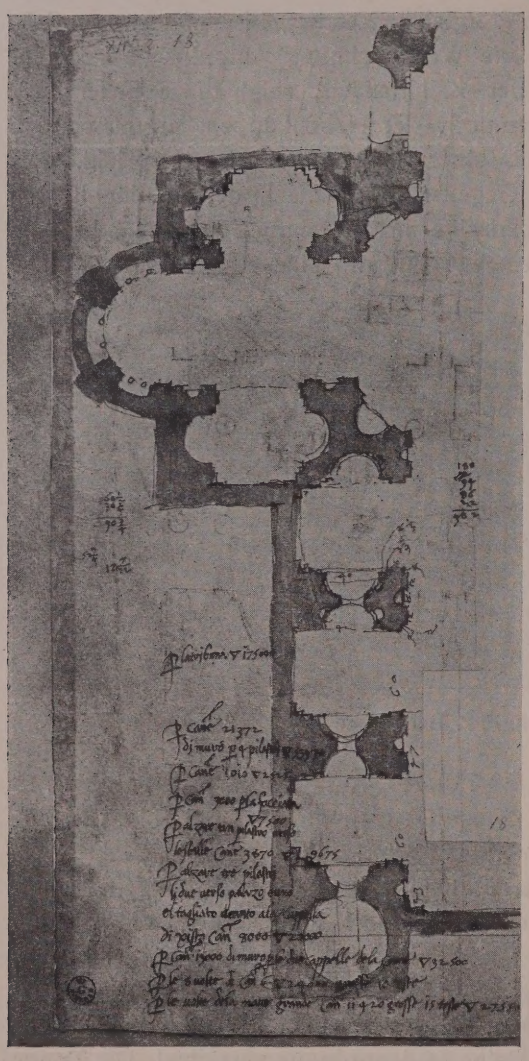


Fig. 13. Uff. 18. Baldassare Peruzzi, Entwurf für St. Peter.

Die gleichen Tendenzen können wir bei den besprochenen Entwürfen Peruzzis konstatieren: die Verbreiterung des Mittelschiffes auf Blatt 17; eine zentralisierende Mittelkuppel auf Blatt 14 und 16; drei gereihte Kreuzgewölbe auf Blatt 15 und schließlich die weitestgehende Reduktion auf Blatt 18 (Fig. 13). Das Mittelschiff ist in der Breite der Kuppelbogen weitergeführt und mit einer durchlaufenden Tonne gedeckt, also im System gleich dem Entwurf Raffaels, aber ebenso wie bei Antonio auf drei Travees verkürzt, denen Seitenschiffkapellen entsprechen.

Dieser Parallelismus des Problems und seiner Lösungsversuche zwischen Peruzzi und Antonio und die Zurückführung auf das Memoriale als Ausdruck des künstlerischen Empfindens der Zeit soll nicht irgendeine direkte Abhängigkeit Peruzzis von Antonio konstruieren. Wir haben es sicherlich nur mit parallelen Entwicklungserscheinungen der künstlerischen Bestrebungen derselben Zeit zu tun. Das Gemeinsame ist eben der Ausdruck des überindividuellen Kunstwollens der Zeit. In der Stellungnahme zu den Einzelproblemen erkennen wir trotz dieses Gemeinsamen einen tiefgehenden Unterschied: hier tritt die individuelle Eigenart zutage.

An dieser Stelle interessiert uns die angeschnittene Frage nur so weit, als ihre Klarstellung für die Frage der baugeschichtlichen Bedeutung und Datierung dieser Gruppe notwendig ist. Wir haben erkannt, daß die vorliegenden Blätter die Ergebnisse einer konsequenten, systematischen Beschäftigung mit den Bauproblemen der Peterskirche sind, und daß sie in ihrem Festhalten am Vorhandenen den praktischen Zweck deutlich bekunden. Wir können daher schließen, daß sie einer Zeit angehören, in der Peruzzi bereits in einem festen Verhältnis zu der Fabbrica di S. Pietro gestanden ist. Wir wissen, daß Peruzzi am 1. August 1520, bald nach Raffaels Tod, als Koadjutor Antonios da Sangallo angestellt wurde und bis 1527 bei der Fabbrica verblieb; die zweite Periode seiner Tätigkeit an der Peterskirche fällt nach seinem Sieneser Aufenthalt in die Zeit von 1535 bis zu seinem Tode (6. Jänner 1536). Wir haben ferner gesehen, daß der Raffaelplan den Ausgangspunkt bildet, und können daher annehmen, daß die Entwürfe nicht allzulange nach dem Tode Raffaels entstanden sind, also sicher der ersten Arbeitsperiode Peruzzis in der Bauhütte von St. Peter angehören.

Karl Frey hat bereits darauf hingewiesen[1]), daß die Datierung des sogenannten Memoriales des Antonio da Sangallo (Uff. 33) in die Zeit zwischen der definitiven Anstellung Raffaels (1. August 1514) und dem Abgang Giulianos da Sangallo (1. Juli 1515), die Geymüller vertreten hat, nicht aufrechtzuerhalten ist, daß vielmehr der Entwurf der Denkschrift, die offenbar für den Papst bestimmt war, viel später zu datieren sei. Jovanovits hat sie kurz nach Raffaels Tod angesetzt, womit er mir das Richtige getroffen zu haben scheint. Eine abschließende Erörterung dieser Datierungsfrage würde ein viel weiteres Ausholen verlangen; sie kann nur auf Grund einer eingehenden Behandlung des großen Materials der Entwürfe Antonios und der Baugeschichte unter seiner Oberleitung endgültig gelöst werden. Karl Frey stellt uns eine derartige Untersuchung in Aussicht. Für uns genügt die Feststellung, daß die zum Vergleich herangezogenen Entwürfe Antonios sicher ein viel früheres Stadium bezeichnen als die Entwürfe für das Modell (begonnen nach Karl Frey kurz vor 26. Juli 1539). Sie stehen der Gruppe der Entwürfe Raffaels und Giulianos in der mächtigen Langhausentwicklung noch viel näher und sind anderseits durch das Festhalten an der Grundrißdisposition der Chorumgänge Raffaels von der Gruppe der Vorstudien für das von Labacco ausgeführte Modell geschieden. Wir kennen die Reihe von Zwischenstadien in der Umgestaltung von den offenen Umgängen zu den geschlossenen Gängen des Modells, die sich zwischen dieses erste Stadium und die Modellentwürfe einschiebt.

Auch im Vergleich mit den Entwürfen Antonios gelangen wir also zum gleichen Ergebnis. Eine genauere Datierung ist vorläufig aus der Analyse der Zeichnungen selbst nicht möglich.

Die kleinen flüchtigen Entwürfe für eine Rocca, die sich auf der Rückseite von Blatt 15 und verschnitten am unteren Rand von Blatt 16 vorfinden, können wohl keinen Anhaltspunkt für die Datierung abgeben. H. Egger hat in seinem Aufsatz über das Sieneser Skizzenbuch auf den Zusammenhang dieser Skizzen mit den Blättern 614—616 in den Uffizien und einer Originalzeichnung Peruzzis in der Hofbibliothek in Wien (Cod. 10.935, fol. 136v) hingewiesen und im Anschluß an Pini und Ferri darin Vorstufen zu Peruzzis Caprarolaentwurf (Uff. 506) gesehen. Willich hat in seiner Vignola-Bibliographie dagegen Stellung genommen, ohne jedoch einen zwingenden Gegenbeweis zu erbringen.[2])

Die von Egger aufgestellten Beziehungen können wohl nur so verstanden werden, daß es sich um theoretische Studien handelt, auf die Peruzzi bei seinen späteren Entwürfen für Caprarola

[1]) Karl Frey, a. a. O., XXXIII, 1912, Beiheft, S. 29.

[2]) H. Willich, a. a. O. S. 111, Anmerkung.

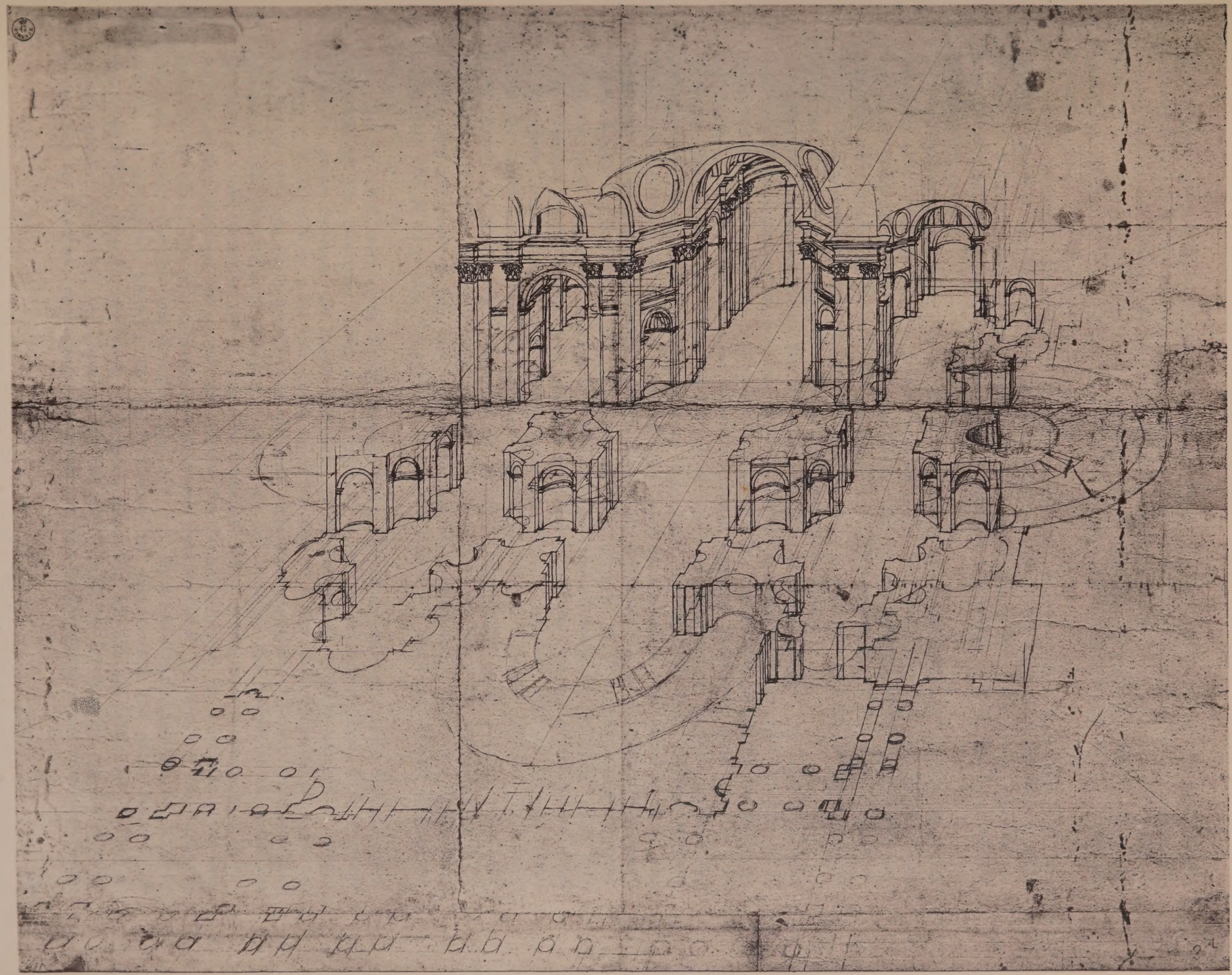
zurückgegriffen hat. Jedenfalls wird der Zusammenhang gerade durch das Wiener Blatt stark gelockert. Meines Wissens wurde noch nicht darauf hingewiesen, daß der Plan, den Serlio im III. Buch auf fol. CLII bringt, vollkommen mit dieser Peruzzizeichnung übereinstimmt. Obwohl Serlio im begleitenden Text mit den Worten „considerando al bello edificio di poggio reale; mi è venuto in pensiero di disporne uno circa a quella visione, ma in altra forma di appartamenti ...“ die Konzeption des Grundrisses für sich in Anspruch nimmt, steht doch die Verwendung der erwähnten Zeichnung Peruzzis fest. Serlio nimmt es eben trotz des Ausdruckes seiner Huldigung an Peruzzi in der Vorrede zum IV. Buch mit dem geistigen Eigentum nicht allzu genau, wie dies auch aus anderen Stellen, wo die direkte Abhängigkeit von Peruzzi erweislich ist, erhellt. Es ist daher unsicher, ob der dem Grundriß beigegebene Aufriß trotz der subjektiven Färbung der Legende (mi è parso ... farlo di opera corinthia) ebenfalls auf einen Entwurf Peruzzis zurückgeht oder tatsächlich eine eigene Ergänzung Serlios ist. Von einer Beziehung zu Caprarola weiß Serlio nichts, was an sich keinen Gegenbeweis bietet. Bemerkenswert ist aber, daß es sich sowohl bei der Peruzzizeichnung der Hofbibliothek als auch bei Serlio gar nicht um ein Kastell, sondern um eine unbefestigte Villa suburbana (casa per la villa) handelt; einen jener ländlichen Sommersitze, wie es die Farnesina war, mit der auch der Aufbau manche Ähnlichkeiten zeigt. Willich zeigt dagegen, wie die Farnese gezwungen waren, ihre Machtstellung durch wohlbefestigte Punkte zu sichern, wie nach Peruzzi nochmals Antonio da Sangallo durch eine äußere Bastion die Festungsanlagen verstärkt und erst nach 1552, nachdem durch den Waffenstillstand zwischen Kaiser und Papst die Verhältnisse sich geklärt hatten, Kardinal Alexander daranging, an Stelle des Kastells sich ein Residenzschloß zu errichten. Die ganze Frage bedarf jedenfalls noch der Klärung.

Zeitlich scheinen diese Skizzen allerdings mit Peruzzis Tätigkeit für den Umbau Caprarolas zusammenzufallen, da nach Willich Peruzzi bald nach der Belehnung Pier Luigis mit Caprarola im Jahre 1521 von diesem mit den Entwürfen betraut wurde. Es dürfte sich somit um theoretische Nebenprodukte dieser Arbeit handeln und nicht um Vorentwürfe.

GRUPPE C.

Das Hauptblatt dieser Gruppe ist die große Innenperspektive Uff. 2 (Geym. 47) Tafel III. Sie wurde erst durch Letarouilly entdeckt. Redtenbacher und Jovanovits kannten sie nicht. Geymüller, der durch eine Pause im Nachlasse Letarouillys darauf aufmerksam gemacht wurde, schrieb sie Bramante zu. Seine Argumente sind die von der Ausführung abweichende Gestalt der Kuppelpfeiler und die Strichführung. Auffallend ist die starke Abschrägung der Kuppelpfeiler gegen die Nebenkuppeln. Sie bedeutet eine wesentliche Schwächung der Pfeilermasse; die Durchführung an den bereits mit Gurtbogen verbundenen Kuppelpfeilern Bramantes wäre schwer realisierbar. Es liegt daher nahe, den Entwurf vor der endgültigen Fassung des Grundrisses anzusetzen. Dieses Argument allein kann aber für die Datierung nicht genügen; wir müssen mit theoretischen Studien und „Nebenprodukten“ (Redtenbacher) rechnen und können erst aus der Analyse des ganzen Blattes und dem Vergleich mit anderen Entwürfen eine sichere Grundlage hiefür gewinnen. Aber selbst wenn wir die Möglichkeit einer so frühen Datierung vorläufig zugestehen, so ist damit noch kein Beweis für Bramantes eigenhändige Ausführung gewonnen. Dieser ist nach Geymüller nur in der Strichführung zu finden; als charakteristisches Merkmal führt er „die schwere Hand in den Kapitellen, das Zittern namentlich in den Kurven“ an, das er an anderer Stelle mit der von Vasari überlieferten Gicht in den Händen (dal parletico impedito le mani)[1]) erklärt. An der einzigen authentischen Zeichnung Bramantes, dem großen Pergamentplan, ist nichts hievon zu merken; allerdings gibt dieser Grundriß, mit Zirkel und Lineal ausgeführt, keine vollkommenen Vergleichspunkte. Die Zuschreibung der übrigen zum Ver-

[1]) Vita d'Antonio da Sangallo il giovane (Vas. 1568, parte III, p. 315).



Baldassare Peruzzi (Uff. 2)

Entwurf für St. Peter.

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

gleich herangezogenen Blätter beruht auf derselben konstruierten Vorstellung von Bramantes zeichnerischer Handschrift. Sicherlich kann nicht jede zitterige Strichführung als Zeichen von Gicht und Alter geschweige als Kriterium für die Authentizität Bramantes gelten. Letarouilly hat die Zeichnung Baldassare Peruzzi zugeschrieben. Ein Vergleich mit der Strichführung Peruzzis bestätigt diese Zuschreibung vollständig. H. Egger hat in seiner Besprechung des Taccuino Senese (S. 12) den Strich Peruzzis treffend, wie folgt, charakterisiert:

„Zieht man ferner die Strichführung näher in Betracht, so erweist sie sich als eine breite, mit kräftigem, aber fast krampfhaftem Druck der Hand gezogene, die in den einzelnen, stets vollen Strichen ein leichtes Schwanken und Zittern erkennen läßt. Diese zitterigen Linien machen sich besonders in jenen Zeichnungen bemerkbar, in denen zueinander Parallele vorkommen, z. B. in den Aufrissen von Pilasterstellungen."

Charakteristisch für Peruzzi ist auch die Verwendung der Doppelpfeiler in der Vorhalle, deren Grundriß durch Ineinanderschieben zweier Quadrate in der Diagonalrichtung entsteht. Ihre Bedeutung liegt in der Brechung und Verschiebung einer Säulenreihe; sie ermöglichen ein Verbreitern oder Verschmälern eines durch die übrige Architektur festgelegten Interkolumniums. Es ist diese „Invention" (Serlio) ein Lieblingsmotiv Peruzzis, das wir auf zahlreichen anderen Entwürfen wiederfinden, während ich es bei anderen gleichzeitigen Architekten nicht nachweisen konnte.

Die Konstruktion der Perspektive sowie die Darstellungsart entspricht den von Serlio im zweiten Buch gegebenen Anweisungen. Bei dem engen Abhängigkeitsverhältnis Serlios von Peruzzi spricht wohl auch hier der Schüler das vom Meister Erlernte aus. Die Vorderfläche ist parallel zur Bildebene angenommen; für die zur Bildebene Normalen ist ein entfernter Brennpunkt gewählt; der Verkürzungsmaßstab wird allein durch die Diagonalen des Quadrats gewonnen (le linee diagonali son quelle che regono ogni cosa intersecandole con le orizontali, fol. 5v). Nach dieser einfachen Methode (Distanzpunktverfahren) ist nur der perspektivische Grundriß konstruiert, der Aufriß ist à la vue gezeichnet mit Berücksichtigung des Brennpunktes der zur Bildebene Normalen (operando solamente li primi termini ed il rimanente fare di pratica, fol. 13v), wogegen die Fluchtpunkte der Diagonalrichtungen nicht eingehalten werden. Die übersichtliche Grundrißdarstellung ist durch einen sehr hohen Horizont gewonnen, der weit oberhalb des Bildes liegt; der Einblick in das Innere durch die abgestufte Aufrißdarstellung: im Vordergrund ist nur der Grundriß markiert; in der Mittelpartie der Aufriß bis zu einer horizontalen Schnittebene, die so gewählt ist, daß die hintere Partie, welche in ganzer Höhe dargestellt ist, nirgends überschnitten wird (accade molte volte a l'architetto di voler dimonstrare uno edificio di fuori e di dentro, per il che sera ben cosa sicura e breve, aver primieramente fatto tutta la pianta de l'edificio in perspettiva e dipoi levar su dal piano quelle parti che gli vorra che si veggono e l'altre parti lassare sul piano per dinotare il rimanente de l'edificio, fol. 5v).

Der Grundriß zeigt einen streng durchgeführten Zentralbau, dem eine breite Säulenportikus vorgestellt ist. Die Kreuzarme schließen mit Umgängen in der Art des Raffaelplanes; diese Umgänge enden in großen Nischen, die keinen Durchgang in die Seitenschiffe besitzen und nicht besitzen können. H. v. Geymüller weist sehr richtig darauf hin, daß die Achse der Umgänge mit der Achse der Leibung der kleineren Gurtbogen der Nebenkuppeln nicht zusammenfallen, und auch die verschieden großen Nischen einander nicht entsprechen. Sehen wir uns daraufhin den Raffaelplan an. Sicher hat Geymüller recht, wenn er betont, daß der Holzschnitt Serlios sowie seine Maßangaben ganz unzuverlässig sind; trotzdem können wir uns danach den Grundriß Raffaels im wesentlichen mit vollkommener Sicherheit aus den Kuppelpfeilern Bramantes rekonstruieren. Ein Bild von der Beziehung zwischen den Kuppelpfeilern und den Umgängen gibt z. B. die Werkzeichnung Antonios des Jüngeren Uff. 45; die zahlreichen Varianten für die Gliederung der Arkadenwand und deren Anschluß an den Kontrepfeiler kommen hier nicht in Betracht. Wesentlich ist, daß die Achse der Gurtbogenleibung zugleich die Achse des Umganges ist und die 40 p.-Nische des Kuppel- und des Kontrepfeilers sich am Abschluß des Umganges wiederholt, so daß ein Durchgang in der Achse der Nische

möglich ist, der in der weiteren Entwicklung bis zur vollen Nischenbreite erweitert werden kann (Variante auf Uff. 47, Zwischenstufe auf 48). Der Umgang entspricht der Breite der Kuppelpfeiler und ist logisch aus der Nischengliederung der Gurtbogenleibung abgeleitet. Bei der Pfeilergestaltung auf dem Pergamentplan Bramantes waren Umgänge unmöglich, da infolge der Abschrägung gegen die Nebenkuppeln die Breite der kleineren Gurtbogen zu schmal ist, um aus ihr einen Umgang zu entwickeln. Auch hier findet die Nische der Leibung ihre symmetrische Wiederholung in den schmalen Kapellen, welche das zweite Joch der Kreuzarme begleiten. Die Ausbildung der Kreuzarme steht, wie wir sehen, in einer zwingenden Relation zu der Gestalt der Kuppelpfeiler; die Idee der Umgänge konnte erst aus der endgültigen Pfeilerform entwickelt werden; sie setzt diese voraus. Der umgekehrte Weg würde der strengen Gesetzmäßigkeit in der Grundrißentwicklung, welche für diese Zeit so charakteristisch ist, vollkommen widersprechen. Wir finden überall ein festes System von Haupt- und Nebenachsen als Gerippe durchgeführt.

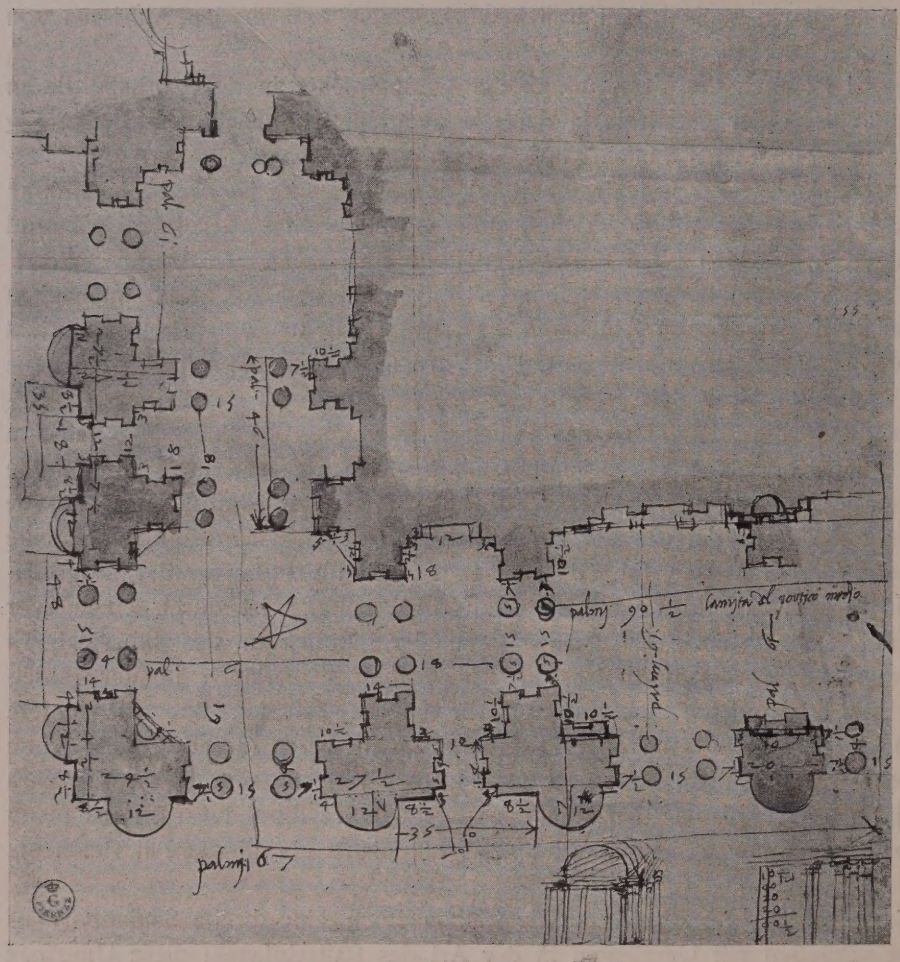


Fig. 14. Uff. 31. Baldassare Peruzzi, Entwurf für die Vorhalle von St. Peter.

Diese Betrachtung beweist, daß die Abschrägung der Pfeiler der Nebenkuppeln nicht eine Vorstufe, sondern eine spätere Rezidive bedeutet, daß somit die Perspektive Peruzzis sicher erst nach der endgültigen Festlegung des Kuppelpfeilergrundrisses und wahrscheinlich nach dem Modell Raffaels entworfen ist.

Geymüller hat mit voller Berechtigung die enge Beziehung dieses Blattes mit einem Grundriß festgestellt, der sich seinerzeit in der Accademia di San Lucca in Rom befand (Geym. 48)[1]. Das Blatt weist keine Beischrift auf und ist sorgfältig mit Lineal und Zirkel gezeichnet; es ist daher nicht sicher festzustellen, ob es sich um eine eigenhändige Zeichnung Peruzzis handelt oder um eine Atelierarbeit. Die Vorhalle mit ihrer charakteristischen Säulengruppierung und den oben beschriebenen Doppelpfeilern stimmt vollkommen überein. Im übrigen bringt der durchgezeichnete Grundriß auch die Lösung für jene Partien, die in der Perspektive nur flüchtig angedeutet sind, wie für die Umgänge und die Verbindung des östlichen Chores mit der Vorhalle. Die einzige Abweichung

[1]) Dieses von Geymüller beschriebene Blatt war im Jahre 1914 in der Accademia di San Lucca in Rom nicht auffindbar. Dagegen kam dem Verfasser zur selben Zeit ein Blatt im Kunsthandel zu Gesicht, das offenbar mit dem Akademieplan identisch war. Die Akademiedirektion wurde von ihm sofort hievon in Kenntnis gesetzt.

zeigen die Kuppelpfeiler, die genau dem Grundriß Bramantes entsprechen. Auch Geymüller hebt hervor: „Alle Glieder des endgültigen Entwurfes sind fertig; ihre Verhältnisse zueinander festgelegt." Als einziges Kriterium für die Datierung vor der Ausführung gelten ihm die vier runden Treppen in den Kuppelpfeilern. Wir haben das Unstichhaltige dieses Arguments bei Besprechung von Blatt 17 bereits festgestellt; es sei hier noch auf den Plan Peruzzis bei Serlio hingewiesen.

Vergleichen wir diesen mit dem Akademiegrundriß, so zeigt sich die weitestgehende Übereinstimmung auch im Detail bis zur Gliederung der Umgänge und Turmfassaden. Für das Trikonchenmotiv der Kapellen der Nebenkuppeln bietet die Perspektive die Ergänzung. Bei Serlio fehlt die Vorhalle: er zeigt uns einen akademisch strengen Zentralbau ohne Fassade mit vier gleichen auffallend kleinen Eingängen. Für die praktische Ausführung wäre dies sicher unmöglich gewesen. Es ist somit zu vermuten, daß die Unterdrückung der Portikus auf Rechnung Serlios zu setzen ist, dem es um die theoretisch reine Form und das geometrische Grundrißbild mehr zu tun war als um die praktische Zweckmäßigkeit. Sicher müssen wir den Akademiegrundriß schlechtweg als den endgültigen Grundriß des Peruzzimodells oder als eine diesem sehr nahestehende Vorstudie ansehen. Vasari bringt das Modell mit der Berufung Peruzzis an die Fabbrica di S. Pietro durch Leo X. in Zusammenhang. Die von K. Frey publizierten Regesten geben noch genaueren Aufschluß. Die erste Nachricht nach der Berufung Peruzzis über Zahlungen für ein Modell ist vom 13. Mai 1521 an Meister Antonio für Holzbeschaffung, der am 22. desselben Monats eine gleiche folgt. Am 15. Juni werden 30 Dukaten Peruzzi „per conto del modello" ausgezahlt; dies ist zugleich die letzte Erwähnung des Modells; es dürfte somit um diese Zeit fertiggestellt gewesen sein.

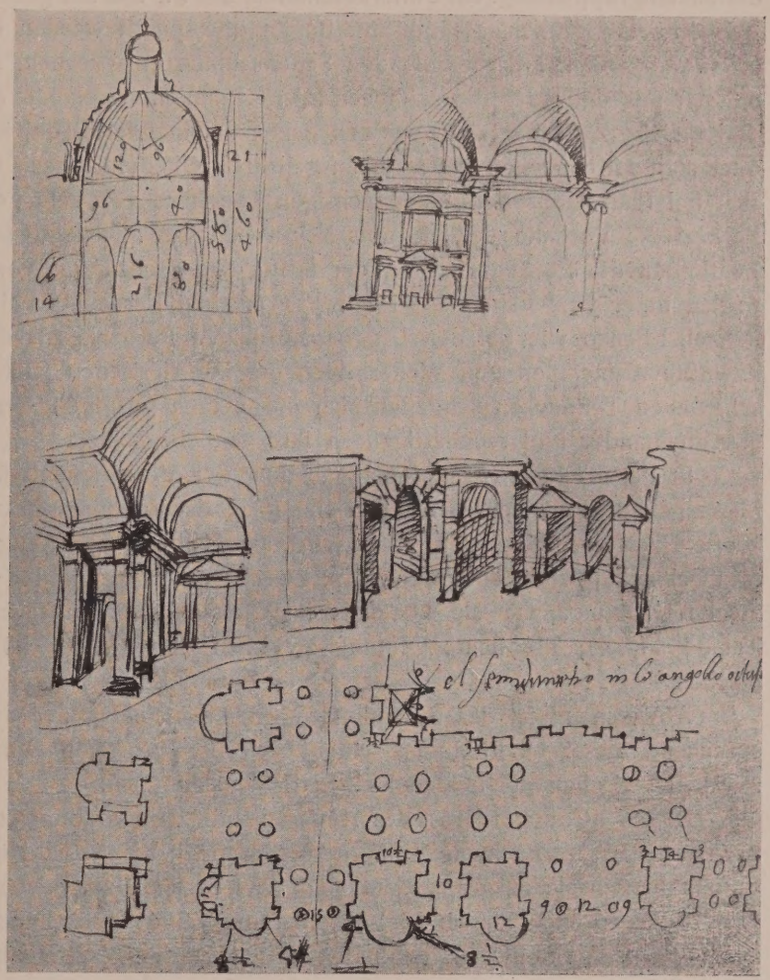


Fig. 15. Tacc. Sen. f. 28r. Kopie nach Baldassare Peruzzi, Entwurf für die Vorhalle von St. Peter.

Die Schlußfolgerung Geymüllers, daß bei der engen Beziehung der Perspektive und des Grundrisses dieser nicht „einem Schüler Bramantes zehn oder zwanzig Jahre später eingefallen" sein könne, daß daher auch der Grundriß aus Bramantes Zeit stammen müsse, ist daher notwendig umzukehren.

Diesen beiden Blättern schließen sich noch einige kleinere Detailblätter an. Uff. 29 (Geym. 54) zeigt eine flüchtige Studie des Anschlusses der Portikus an den Chorumgang mit eingeschobener hexagonaler Kapelle wie am Akademiegrundriß. Wichtiger ist das Grundrißfragment der Vorhalle auf Uff. 31 (Geym. 49) Fig. 14 und die naheverwandte Skizze im „Taccuino Senese", fol. 28r (Geym. 51) Fig. 15, mit dem Aufriß dazu, fol. 36v (Geym. 52). Die Originalzeichnung in den Uffizien

zeigt deutlich, daß es sich um einen Zentralbau des gleichen Schemas handelt. Das Gruppierungsprinzip vom Akademieplan ist beibehalten, die Durchführung ist aber eine ganz andere: an Stelle einer freien, luftigen Säulenportikus eine massige, gebundene Fassade mit einer mächtigen Halbsäulenordnung, zwischen die eine kleine Säulenstellung in zwei Geschossen angeordnet ist.

Die Perspektive und der Akademieplan scheinen darin enger an das Raffaelsche Modell anzuschließen. Der Holzschnitt bei Serlio ist auch in diesem Punkt unzuverlässig und unklar; es läßt sich danach schwer eine günstige Lösung für den Aufriß gewinnen. Auffallend ist jedenfalls dasselbe Prinzip der Säulengruppierung: enge Interkolumnien, die wir uns mit geradem Gebälk geschlossen denken müssen, wechseln mit breiten, die nur mit Bogen überspannt werden können. Die drei ungleichen breiten Interkolumnien bei Serlio, die den Seitenschiffen entsprechen, sind jedenfalls eine Ungenauigkeit; wir müssen uns entweder die seitlichen Interkolumnien durch eine eingestellte Säule geteilt denken, so daß drei gleiche Zwischenräume an den Ecken aufeinanderfolgen, ähnlich wie am Plan Giulianos (Uff. 7), oder statt der einfachen Säulenreihen gepaarte, wie bei Peruzzi. Um die breite Fassadenentwicklung, die sich bei Raffael aus dem siebenachsigen Langhaus von selbst ergab, einigermaßen zu erreichen, führt Peruzzi die Vorhalle seitlich ums Eck, während Michelangelo in strenger Entwicklung aus dem Zentralbau die Portikus nur in der Breite des Kreuzarmes vorstellt. Durch Zusammenschieben der Säulen unter Beibehalten des Rhythmus erreicht Peruzzi damit dieselbe siebenachsige Fassade wie Raffael. Ebenso wie bei den Langhausprojekten Peruzzis aus dieser Periode sehen wir auch hier das bewußte Aufnehmen und Weiterbilden der künstlerischen Hinterlassenschaft Raffaels. Trotz der verschiedenen Tendenzen schließen sich die beiden Gruppen der Reduktions- und der Modellentwürfe eng aneinander und rechtfertigen so ihre zeitliche Nähe.

In der mächtigen Fassadenentwicklung der Vorhallenentwürfe dagegen scheinen sich andere Einflüsse geltend zu machen. Die Beziehung zu der Innenarchitektur der Umgänge ist auffallend. Die große Pilasterordnung von 12 p. wird als Halbsäulenordnung auch außen wiederholt; dazwischen je zwei gekuppelte Säulen von 5 p. Durchmesser wie in den Umgängen (cf. Uff. 45); darüber eine zweite Ordnung, wie sie ebenfalls im Chorschluß der Kreuzarme geplant war (cf. Uff. 54, Geym. Taf. 34, Fig. 4); die lichte Öffnung zwischen den Pfeilern ist mit 40 p. gleich den großen Pfeilernischen.

Abweichend ist das System nur durch das Fehlen der Sockel bei der großen Ordnung; entsprechend dieser Überhöhung schiebt sich bei Raffaels Entwurf für die Umgänge noch ein hohes Parapett zwischen die beiden kleinen Säulenstellungen.

Dieses „Conchordare" des Äußeren mit dem Inneren, das Weiterspinnen der Architektur der Kreuzarme, ebenso wie die Entfernung der Sockel entspricht den Forderungen Antonios, wie sie in seinem Memoriale ausgesprochen sind. Wir besitzen zahlreiche Fassadenentwürfe Antonios, in denen durch eine zusammenfassende 12 p.-Ordnung eine breitschulterige einheitliche Blendarchitektur versucht wird. Von diesen gebundenen und monumentalen Entwürfen Antonios angeregt, scheint Peruzzi ihnen seinerseits ein neues Vorhallenprojekt entgegengesetzt zu haben. Trotz des gleichen Kompositionsprinzips spricht sich doch gegenüber dem barocken Massenempfinden Antonios eine strengere tektonische Auffassung aus, die man in kategorisierender Bedeutung klassizistisch nennen könnte.

GRUPPE D.

Von allen Peruzzientwürfen, die mit St. Peter im Zusammenhang stehen, stellt jedenfalls das schwierigste Problem das Blatt 107 in den Uffizien (Geym. 23). Geymüller selbst gesteht, daß er anfänglich daran gezweifelt habe, darin einen Entwurf für St. Peter, der zur Ausführung bestimmt gewesen wäre, zu erblicken: „so schien uns eine theoretische Übung, im Geiste von St. Peter vor Augen zu liegen" (S. 157). Erst der Ausbau seines genialen, aber auf einer vorgefaßten Vorstellung einer

legendären Größe Bramantes aufgebauten Systems und das starre Folgen einer dogmatischen Methode brachte ihn zu der unbedingten Erklärung der Zeichnung als Vorentwurf Bramantes für St. Peter. Die Handschrift Peruzzis, die nicht anzuzweifeln ist, wird durch die bereits besprochene Ateliertätigkeit unter Bramantes Leitung erklärt.

Die Beziehung des Blattes zu St. Peter beruht auf dem Bogenmaß von 105 p. und der vollkommen übereinstimmenden Gliederung der Leibung (12 + 15 + 12 = 39). Alles andere ist abweichend. Der Kuppelraum ist als gleichseitiges Oktogon konstruiert, wodurch der Kuppeldurchmesser von 186 p. auf 288 p. vergrößert wird. Den vier Bogen der Kreuzarme entsprechen ebenso breite Halbkreisnischen in den schrägen Achteckseiten. Diese regulieren die Seitenschiffe, deren Achse durch den Mittelpunkt der Nische gelegt ist, so daß sie normal auf die Nischenwandung trifft; dadurch ist es möglich, die Abseiten in breiten Bogenöffnungen in die Nischen und damit in den Kuppelraum zu leiten. Die großen Kuppelpfeiler werden in drei Mauerkörper zerlegt, von denen auf den mittleren ein größeres Bogenstück entfällt als auf die seitlichen. Indem die Eingänge in die Seitenschiffe von 12 p. breiten Pilastern flankiert werden, bleibt am Mittelpfeiler ein schmales Interkolumnium übrig, das eine Halbkreisnische einnimmt. Hier liegt eine Schwierigkeit des Systems: die Hauptachse der Nische, die zugleich die Diagonale des Kuppelraumes ist, wird den Nebenachsen untergeordnet und führt auf einen toten Punkt. Die Nischen sind tatsächlich zweiachsig gegliedert, da die mittlere Nische bei ihren kleinen Dimensionen raumbildend nicht in Betracht kommt. Der Blick vom Mittelraum trifft statt auf eine Maueröffnung oder Raumerweiterung auf den Pfeiler und wird seitlich zu den Seitenschiffbogen abgelenkt, deren Achsen zu dem Kuppelkreis keine direkte, anschauliche Beziehung haben. Das zentralisierende Prinzip verlangt drei gleichwertige Achsen in den großen Nischen.

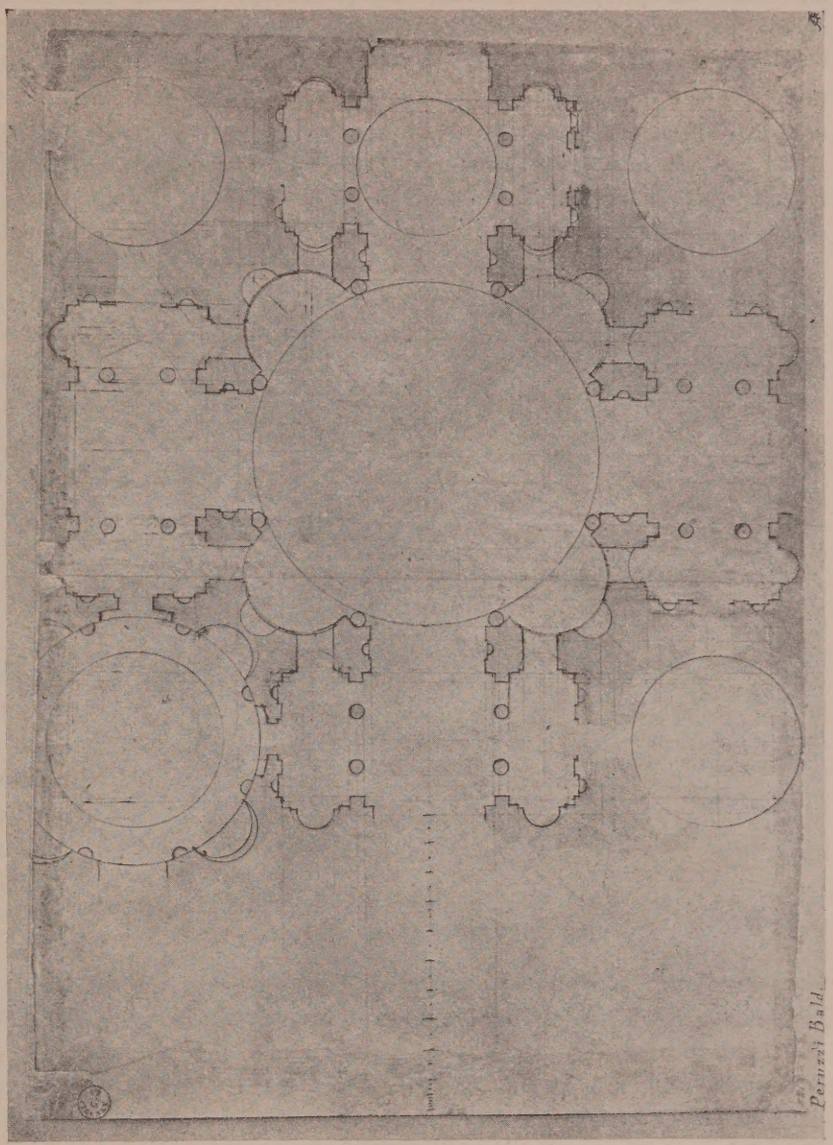


Fig. 16. Uff. 123. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie im Anschluß an St. Peter.

Dies ist jedoch nur möglich durch ein Parallelverschieben der Bogen, wodurch diese aus der Nebenachse gerückt werden und schräg in die Zylinderfläche einschneiden Diese Anordnung werden

wir auf einem anderen Blatt finden. Die strenge Zwangläufigkeit des Systems erhellt aus den Varianten links, wo man sieht, wie jede Veränderung sogleich in ihren Konsequenzen die größten Schwierigkeiten hervorruft. In der Mitte des Blattes ist eine kleine perspektivische Innenansicht des Kuppelraumes gezeichnet, die einer dieser Varianten entspricht. Den Bogen der Hauptachsen entsprechen in den schrägen Achteckseiten nur Blendbogen, während die schmäleren Nischen unter dem durchlaufenden Kämpferprofil bleiben. Als endgültige Fassung bezeichnet jedoch das Wort „questo" die rechte Variante, bei der die Nischen als Raumerweiterung in der Art der Hagia Sophia voll zur Geltung gelangen. Der Mittelraum ist mit einer halbkreisförmigen Kuppel auf einem niederen Tambour ohne Fenster überwölbt und erhält sein Licht durch eine große Öffnung im Kuppelscheitel; außen ist die Kuppel abgestuft. Das Vorbild des Pantheons spricht deutlich zu uns.

Auf der Rückseite befindet sich der Grundriß eines einfacheren Zentralbaues, der nach einem klaren Additionsprinzip entwickelt ist. Eine direkte Beziehung zu St. Peter besteht nicht; die Maße sind vollkommen abweichend; die Kuppelpfeiler sind überhaupt nicht aus denen von St. Peter zu entwickeln. Es ist undenkbar, daß beide Skizzen ungefähr gleichzeitige Entwürfe für St. Peter darstellen. Geymüller hat mit Recht auf das Blatt Uff. 529r hingewiesen. Es besteht tatsächlich nahezu Identität. Wir haben für dieses Blatt bereits nachgewiesen, daß jeder Zusammenhang mit St. Peter fehlt. Neben dem Grundriß ist der Kuppelpfeiler perspektivisch im Aufriß skizziert. Die Pfeilergruppe, in die er zerlegt ist, wird durch ein gerades Gebälk verbunden, über dem die Wölbung ansetzt.

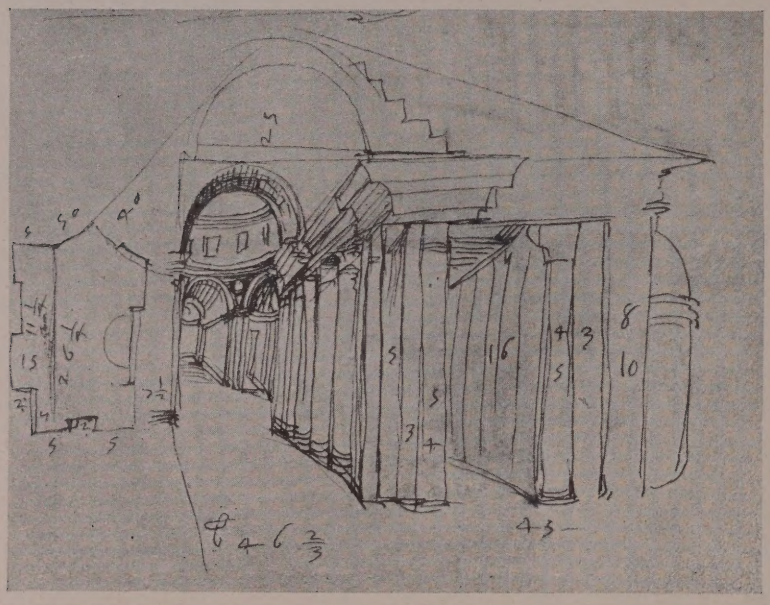


Fig. 17. Tacc. Sen. f. 34r. Kopie nach Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie im Anschluß an St. Peter.

Beide Aufrißskizzen sind äußerst charakteristisch für Peruzzis Komposition. Seine Vorliebe für das Pantheonmotiv kehrt in zahlreichen theoretischen Studien wieder und klingt in Serlios warmen, begeisterten Worten bei der Beschreibung von S. Maria Rotonda nach. Noch stärker verrät sich seine Eigenart in der Randzeichnung auf der Rückseite; man vergleiche das kleine Aufrißdetail für S. Domenico in Siena auf Uff. 338 und zahlreiche Skizzen im Taccuino Sienese. Es ist nicht zu glauben, daß dies nur die unpersönlichen Wiedergaben der Ideen Bramantes sind, mögen wir uns die ultima maniera des großen Urbinaten auch noch so fortgeschritten denken.

Diesem überaus interessanten Blatt schließt Geymüller noch den Grundriß Uff. 123 (Geym. 24) Fig. 16 und einige Skizzen aus dem Sieneser Skizzenbuch an (Geym. 25—28). Das Blatt in den Uffizien bringt einiges Neues. Während 107 offenbar als Langhaus zu ergänzen ist, zeigt 123 auch in der unvollendeten Ausführung in unzweifelhafter Weise einen Zentralbau. Die Seitenschiffe werden zu seichten Kapellen der Kreuzarme, damit ist auch die oben besprochene Achsenverschiebung möglich, durch die den Nischen eine gleichwertige dreiachsige Gliederung gegeben werden kann. In den Ecken des Kuppeloktogons sind Säulen eingestellt. Leider fehlt auch diesem Blatte jede Beischrift und Koteneintragung. Die Abmessungen lassen sich einigermaßen nach dem beigegebenen Maßstab feststellen, der wohl Braccien bedeutet. Es wäre danach die Bogenspannung gleich 40 br. = 103 p. Dieses Maß ließe tatsächlich auf St. Peter schließen. Hieher gehören auch eine flüchtige Grund-

rißskizze und ein perspektivischer Schnitt im Taccuino Senese, fol. 34r, ebenfalls mit dem Maß von 40 br. (Fig. 17).

Zur Lösung der Frage müssen wir aber noch andere Blätter, die in zweifellosem Zusammenhang mit diesen stehen, heranziehen. Uff. 109 (Fig. 18) zeigt nebeneinander zwei Grundrißfragmente, die im Wesen den beiden Entwürfen auf Blatt 107 entsprechen. Der untere Entwurf mit oktogonalen Nebenkuppeln entspricht in der Konfiguration genau der Zeichnung der Rückseite von 107, nur die Dimensionen sind vollständig andere. Die obere Skizze zeigt denselben Versuch wie Blatt 107 auf der Vorderseite, durch große Nischen in den Nebenachsen des Kuppelraumes die Seitenschiffe mit der Tribuna zu

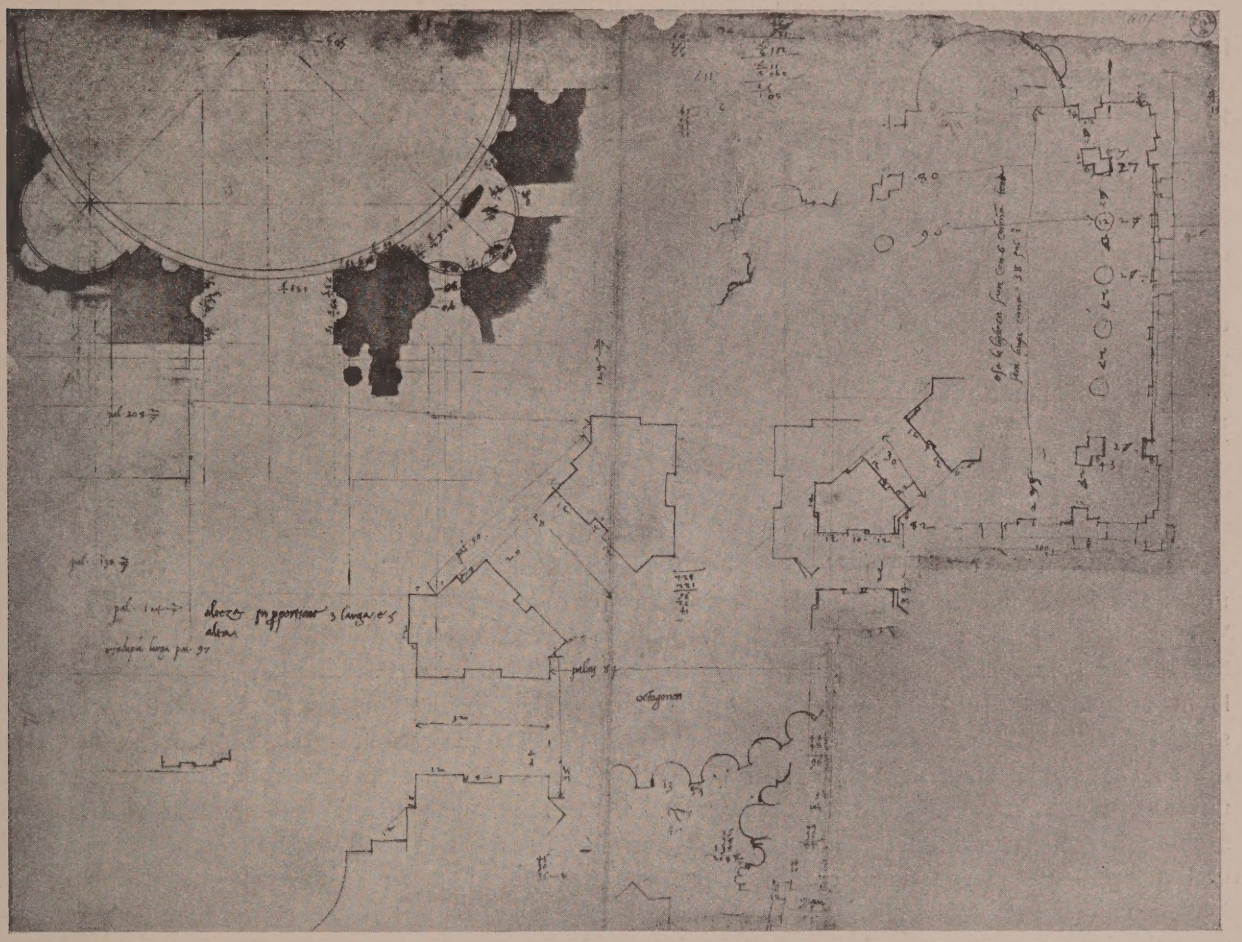


Fig. 18. Uff. 109. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studien.

verbinden; die Leibung zeigt dieselbe Gliederung, aber wiederum sind die Maße vollständig verschieden.

Die Abmessungen sind ins Ungeheure vergrößert, so daß die Kuppel eine Spannung von 503 p. erhält. Man vergleiche damit die Peterskuppel mit 186 p. und man muß sich sagen, daß es sich hier nur um eine alle Schranken der Realität übersteigende Phantasieschöpfung handeln kann. Der Parallelismus der jedesmal auf einem Blatt vereinten beiden Entwürfe, zwischen denen sich keine direkte Beziehung finden läßt, muß als Beweis für die Zusammengehörigkeit der Blätter 107 und 109 angesehen werden. Die Vermutung, auch in den ersteren theoretische Studien im Anschluß an St. Peter zu sehen, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit.

Auf der Rückseite von 109 befindet sich eine flüchtige Aufnahme des Palazzo di S. Biagio della Pignotta, des Justizpalastes Julius' II., den Bramante in der Via Julia begonnen hatte und der

nach seinem Tode unvollendet geblieben war.[1]) Die flüchtige Silberstiftzeichnung, die bis ins Detail durchkotiert ist, bei der aber die einzelnen Partien in verschiedenem Maßstab nebeneinander skizziert sind, zeigt deutlich, daß es sich nicht um einen Entwurf oder eine Atelierstudie, sondern um eine Aufnahme eines Baubestandes an Ort und Stelle handelt, nach der erst zu Hause ein maßstäblicher Plan aufgetragen werden sollte.

Ist der Beginn des Baues auch nicht sichergestellt, so müssen wir doch die Bauführung in die letzten Jahre des Pontifikats Julius' II. ansetzen. Die Aufnahme kann wohl nur nach Bramantes Tod gemacht sein, da sie zu dessen Lebzeiten, als noch die Werkzeichnungen existierten, zwecklos gewesen wäre.

Damit gewinnen wir auch einen terminus post quem für die Entwürfe der Vorderseite und für Blatt 107, die somit sicher nicht als Vorentwürfe Bramantes angesehen werden können.

Mit dieser Konstatierung wäre nur ein rein negatives Resultat gewonnen. Ganz neue Perspektiven eröffnet eine andere Gruppe von Blättern, die wir zuerst gesondert betrachten wollen. Den Schlüssel bildet Blatt Uff. 494 (Taf. IV). Das Blatt wurde offenbar aus Unsicherheit in der Bestimmung bisher wenig beachtet. Eine moderne Notiz darauf bringt es mit S. Petronio in Zusammenhang. Im Nachlasse Milanesis in der Biblioteca comunale in Siena[2]) findet sich unter Nota dei disegni di architettura di Baldassare Peruzzi esistente nella collezione della R. Galleria di Firenze auf S. 90 folgende Notiz: Bologna S. Petronio? disegno a penna, matita rossa e aquarello della pianta per la cupola di S. Petronio di Bologna? a tergo altro indizio di detta pianta e dentro elegante pianta per una chiesa con gradinata e portico con 8 colonne. Der rechte Teil der Rückseite, eben jener von Milanesi erwähnte Kirchengrundriß, wurde von Hülsen[3]) publiziert, ohne eine Bestimmung des Objekts zu geben.

Die Vorderseite zeigt den Grundriß einer Vierungskuppel mit dem Chor und den Anschluß der Schiffe; Langhaus und Querschiff sind dreischiffig, aber von ungleicher Breite. Wir sehen deutlich, daß ein gotischer Bau mit Bündelpfeilern die Grundlage bildet. In mehreren Varianten ist der Versuch gemacht, eine große Kuppel in Renaissanceformen, welche die gesamte Breite von Mittel- und Seitenschiff umfaßt, einzuzeichnen. Der zugrunde liegende Bau ist aber sicher nicht S. Petronio. Wir sehen deutlich an der Außenmauer des Langhauses, daß keine Kapellen angeordnet sind. Der Schiffpfeiler, der rechts oben nochmals in größerem Maßstab notiert ist, stimmt mit dem Bologneser Dom ebensowenig überein wie die eingetragenen Koten von 26 br. und 15 br. für die Langhausschiffe. Auffallend sind sechs ganz flüchtig und schematisch eingezeichnete runde Pfeiler in der Mitte, die so angeordnet sind, daß ein Pfeiler in der Langhausachse zu stehen kommt. Diese zuerst ganz unverständliche Anordnung bringt die Lösung. Es gibt nur eine große italienische Kathedrale mit sechseckiger Vierungskuppel: das ist der Dom von Siena. Die Achsenstellung der Kuppelpfeiler erklärt sich leicht, wenn man erkennt, daß das Querschiff dem heutigen Langhaus entspricht. Die Maße stimmen genau überein. Das Langhaus ist aber identisch mit jenem grandiosen Erweiterungsversuch, der nach dem Plan Lorenzo Maitanis auf Grund des Beschlusses vom Jahre 1339 begonnen, aber bald nach der Pest (1348) eingestellt wurde und dessen mächtige Fragmente noch heute auf dem Domplatz ein Zeugnis von dem kühnen Unterfangen ablegen. Der Pfeilergrundriß und die Abmessungen der Schiffe geben auch hier die Bestätigung.

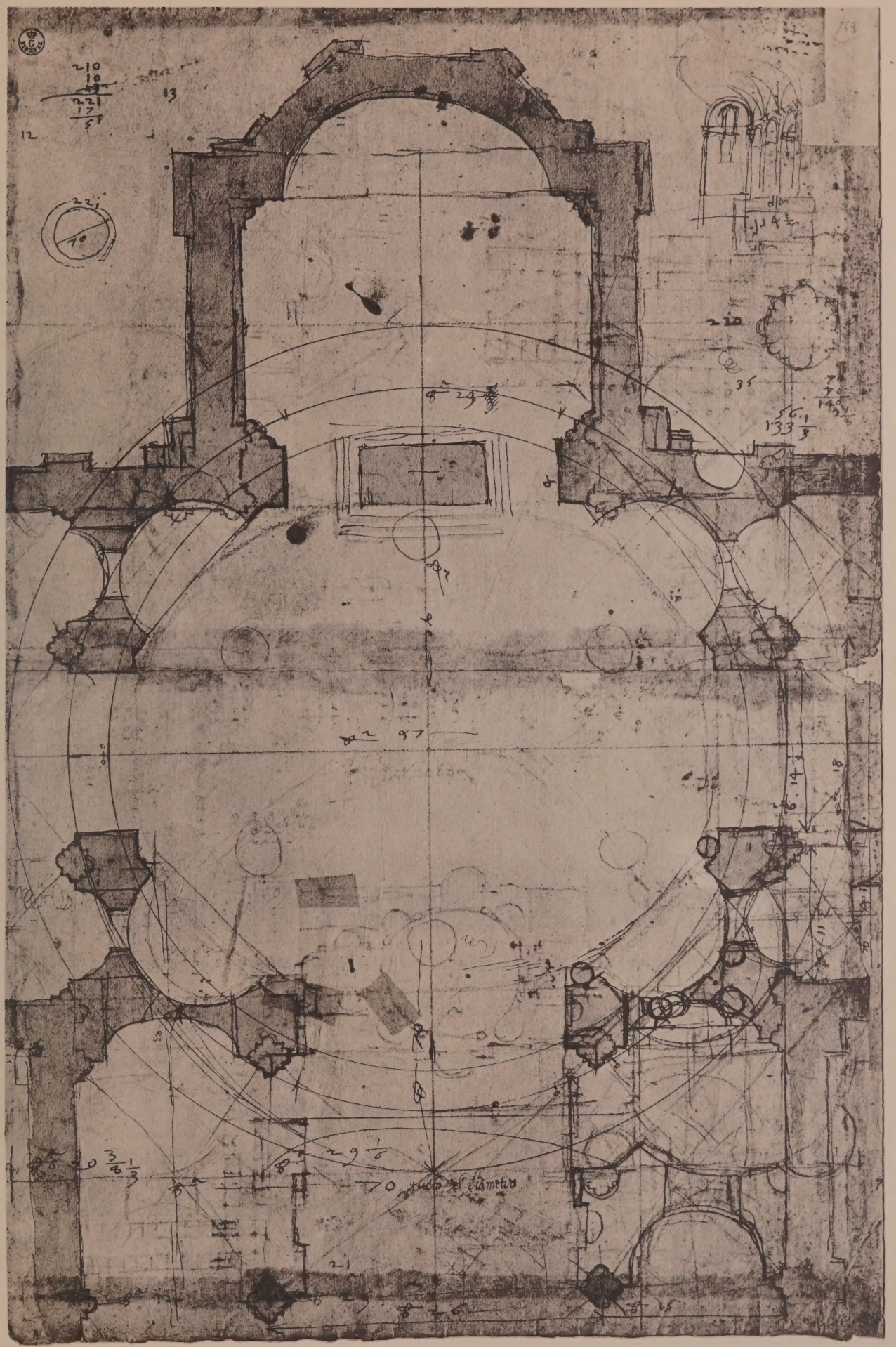
Der Versuch, eine mächtige Kuppel in die Vierung einzuspannen, erfolgt nach demselben Prinzip wie bei den oben besprochenen Blättern. In den Nebenachsen der Kuppel liegen große Nischen, welche mit den Nischenendigungen der Seitenschiffe in Verbindung gebracht werden. Die Kuppelbogen entsprechen den Mittelschiffen. Da aber die Abmessungen von Langhaus und Querschiff verschieden sind, ergeben sich daraus mannigfache Schwierigkeiten. Drei Varianten lassen sich deutlich unterscheiden:

---

[1]) Dom. Gnoli, Il palazzo di Giustizia di Bramante in der „Nuova Antologia" vom 16. April 1914.

[2]) G. Milanesi, Miscellanee mss. v. XV (P. III, 44).

[3]) Codex Barb. di Giul. da Sangallo, tav. d'agg. J.



Baldassare Peruzzi (Uff. 494 r.)

Entwurf für den Umbau des Domes von Siena.

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien

1. Variante, mit Feder getuscht (kleinste Kuppel). In den Ecken des Oktogons stehen Säulen. Der Kuppelgrundriß ist eine Ellipse; die große Achse ist etwas kleiner als die Langhausbreite, die kleine gleich der Querschiffbreite. Die Abseiten der Querschiffe enden in Halbkreisnischen, die mit den Kuppelnischen verbunden sind. Da die Leibungen der Kuppelbogen in Lang- und Querschiff gleich breit angenommen sind, fehlt im Langhaus der Raum zur Entwicklung von Halbkreisnischen als Endigung der Abseiten; der Grundriß der Nischen wird zu einem seichten Korbbogen oder einem schmalen Rechteck. Daraus sowie aus der Verschiebung der Seitenschiffachse der Kuppelnischen aus dem Mittelpunkt ergeben sich in der Verbindung von Seitenschiff und Kuppelraum große Schwierigkeiten, die den Architekten sichtlich lebhaft beschäftigt haben. Wir sehen links die Versuche mit einer gezogenen Tür und der vollen Öffnung der Seitenschiffe, die beide als vollständig unbe-

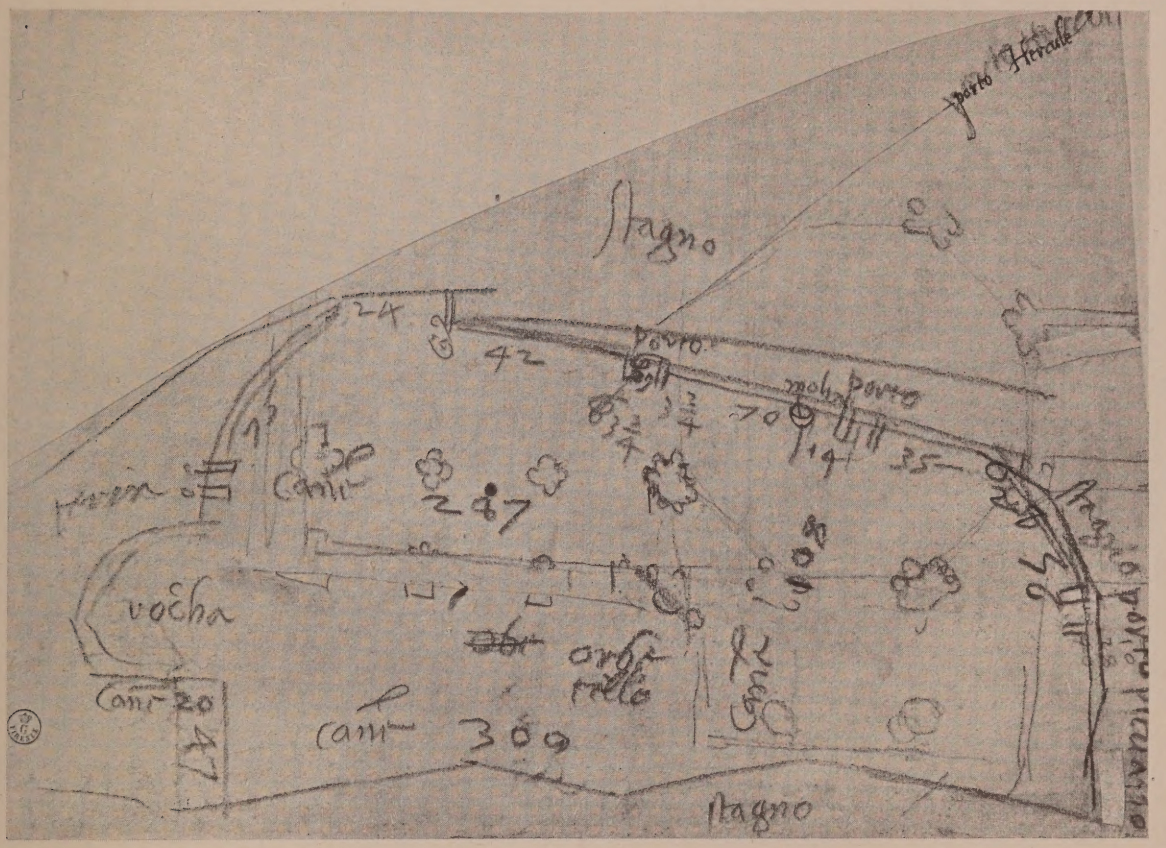


Fig. 19. Uff. 582 r. Baldassare Peruzzi, Aufnahmeskizze von Orbetello und Entwurf für den Dom von Siena.

friedigend fallen gelassen werden. Interessant ist auf der rechten Seite die Verwendung des Motivs von S. Vitale: die Nische wird gegen beide Seitenschiffe voll geöffnet und zwei Säulen werden eingestellt. Gibt dies auch gegen das Querschiff eine befriedigende Lösung, so ist dafür der Durchblick vom Langhausseitenschiff um so unerfreulicher; dies führt dazu, dieses ebenso mit zwei eingestellten Säulen abzuschließen, so daß beim Zusammenfallen zweier Säulengrundrisse eine Gruppe von drei Säulen entsteht. Die Unklarheit der Raumgliederung und die unschönen Zwickel ließen Peruzzi auch von dieser an sich sehr reizvollen Idee absehen.

2. Variante, in Rötel (mittlere Kuppel). Der Kuppelgrundriß ist ebenfalls elliptisch; die große Achse ist diesmal gleich der Langhausbreite, die kleine etwas größer als die Querschiffbreite. Auch hier endigen die Langhausabseiten, um keine zu breite Leibung der Kuppelbogen zu erhalten, in Korbbogennischen. Links erkennen wir einen flüchtigen Versuch, mit etwas größerem Kuppelradius durch

eine mächtige Leibung Halbkreisnischen zu ermöglichen. Im übrigen ist dieser Versuch nicht durchgezeichnet.

3. Variante, mit Silberstift vorskizziert, teilweise mit Feder nachgezogen (größte Kuppel D = 70 br.) In den Oktogonecken Dreiviertelsäulen. Der Kuppelraum ist ein regelmäßiges Achteck, der Kuppelgrundriß daher ein Kreis. Die Langhausabmessungen sind noch beibehalten, das Querschiff ist notwendigerweise dadurch gesprengt. Wir sehen, wie der Künstler die hemmende Fessel, die der Baubestand ihm auferlegt, abwirft und seiner Phantasie immer ungezügelter freien Lauf läßt. Die Durchführung dieser Idee hätte notwendig die Demolierung des ganzen bestehenden Doms verlangt; nur die Fragmente des trecentistischen Erweiterungsprojekts sind noch berücksichtigt und in den neuen Plan aufgenommen. Es kann uns nicht wundern, wenn auch dieser letzte Anhaltspunkt an den Baubestand in weiteren Entwürfen fallen gelassen wird. Diese dritte Variante ist damit eines der inter-

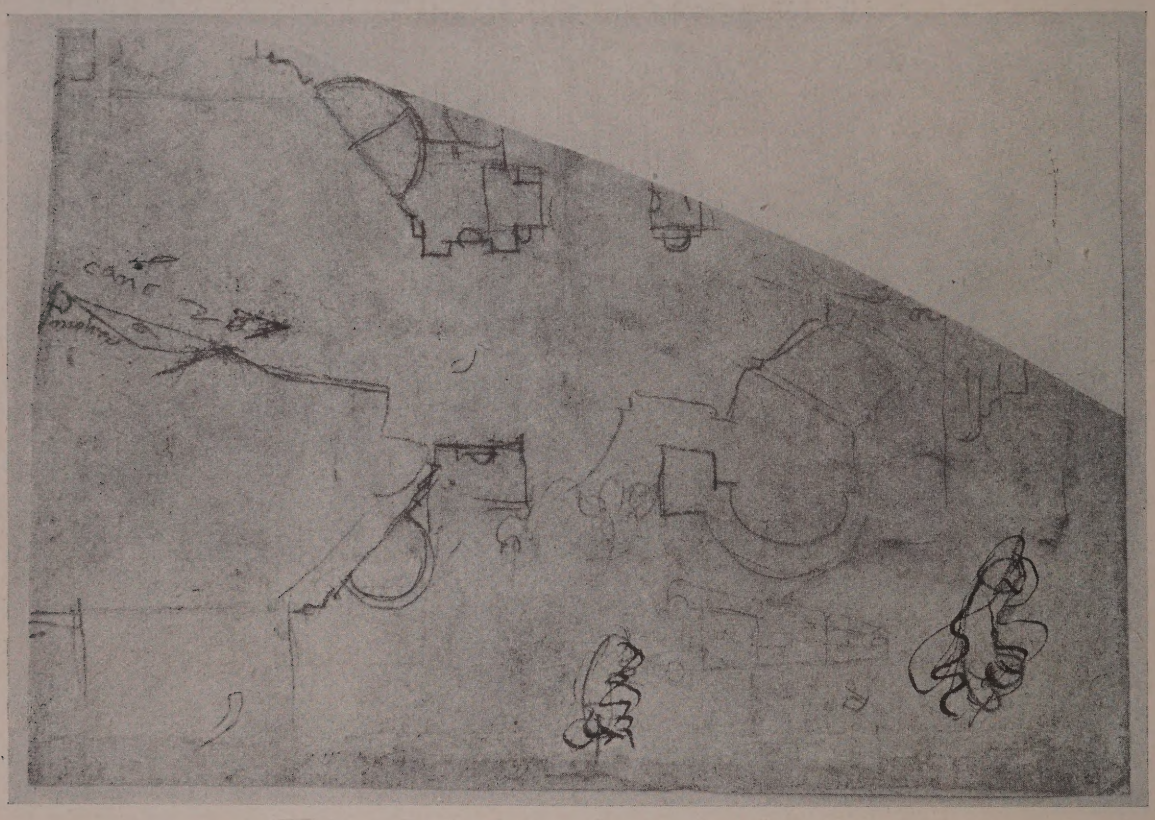


Fig. 20. Uff. 582 v. Baldassare Peruzzi, Studien für den Dom von Siena.

essantesten Dokumente für die künstlerische Produktion der Renaissancearchitekten und Peruzzis im besonderen. Wir sehen, wie die Grenze zwischen Bauentwurf und theoretischer Studie vollständig fließend ist, und wie wir stets mit Projekten rechnen müssen, die sich über die Schranken des Bestehenden rücksichtslos hinwegsetzen.

Jetzt erst ist die volle Bewegungsfreiheit gewonnen, um das Motiv, das dem Künstler von Anfang an vorschwebt, zur vollen Entfaltung zu bringen. Die Seitenschiffe enden in Halbkreisnischen; die Leibung der Kuppelbogen werden verbreitert und durch gekuppelte Pilaster mit einer Nische dazwischen gegliedert. Die großen Nischen des Kuppelraumes erhalten eine dreiachsige Gliederung durch die breiten Seitenschiffeingänge und eine gleich breite Nische in der Hauptachse: kurz, es ist die Anordnung des Blattes 123. Wir sehen, wie ein fertiges System ohne Schwanken Anwendung findet, kein Suchen und Tasten wie bei der ersten Variante. Allerdings fühlen wir auch um so stärker das Fremdartige des Anschlusses der gotischen Bündelpfeiler an die echte Renaissancearchi-

tektur der Kuppelparastaten; und wir wissen, hier kann die umstürzlerische Schaffensfreude des Künstlers nicht haltmachen.

Ist die Tätigkeit Peruzzis am Dom von Siena einmal festgestellt, so ergibt sich auch für ein zweites schwer zu deutendes Blatt (Uff. 582, Fig. 19) leicht die Erklärung. Das Blatt ist durchweg mit Rötel gezeichnet. Wir sehen über einem flüchtigen Grundrißcroquis des Städtchens Orbetello mit seiner Rocca eine noch flüchtigere Skizze eines gotischen Kathedralengrundrisses. Ein Vergleich mit 494 zeigt, daß nur ein Erweiterungsprojekt des Doms von Siena gemeint sein kann. Die Pfeilergrundrisse lassen trotz der schematischen Andeutung doch ihre charakteristische Form erkennen. Die Vierungskuppel umfaßt ebenfalls im Gegensatz zu den Trecentoplänen die ganze Breite von Lang- und Querhaus. Die acht Kuppelpfeiler sind aber als gotische Bündelpfeiler charakterisiert; es liegt also gleichsam eine Notiz vor, wie man bei strenger Durchführung des angefangenen gotischen Systems die Vergrößerung vornehmen könnte. Auf der Rückseite (Fig. 20) dagegen finden wir neben einer Kotennotiz, die sich auf die Aufnahme von Orbetello bezieht, zwei Detailgrundrisse der Kuppelpfeiler in der reichen Renaissancegliederung der dritten Variante. Wir erkennen deutlich, daß hier noch ein elliptischer Kuppelgrundriß vorliegt, so daß die Beziehung zum Dom von Siena an sich feststeht. Ein wesentlicher Fortschritt gegenüber der dritten Variante auf Blatt 494 ist das Fallenlassen der gotischen Langhausarchitektur; an die nach dem Vorbild von St. Peter gegliederte Leibung der Kuppelbogen schließt ein etwas verbreitertes Langhaus mit rechteckigen Pfeilern, denen Dreiviertelsäulen vorgelegt sind; die Leibungsfläche der Pfeiler ist durch eine Nische gegliedert. Damit ist tatsächlich jede Beziehung zum gotischen Baubestand abgebrochen. Hieher gehört noch ein kleines Blatt (Uff. 583), das auf der Vorderseite eine flüchtige kartographische Skizze der Halbinsel des Monte Argentario mit den Buchten Stagno und Porto Ercole und der Stadt Orbetello zeigt. Auf der Rückseite (Fig. 21) ist neben der perspektivischen Skizze eines Zirkus und einer Hermesdarstellung ein Grundrißdetail skizziert; es zeigt offenbar den Anschluß der Seitenschiffarkaden des Langhauses an den mittleren Teil des Kuppelpfeilers, der zwischen Eingängen der Seitenschiffe in die große Nische des Kuppelraumes verbleibt (cf. Tacc. Sien. fol. 28v). Sicherlich ist auch diese unentwickelte, flüchtige Anmerkung aus dem Gedankenkreis der Entwürfe für den Umbau des Sieneser Doms. Für die weitere Verfolgung der Entwicklung der Entwürfe ist das Motiv der zwischen die Langhauspfeiler eingestellten Säulen wichtig. Wir werden auf diese Zeichnungen bei Beantwortung der Datierungsfrage nochmals zurückkommen.

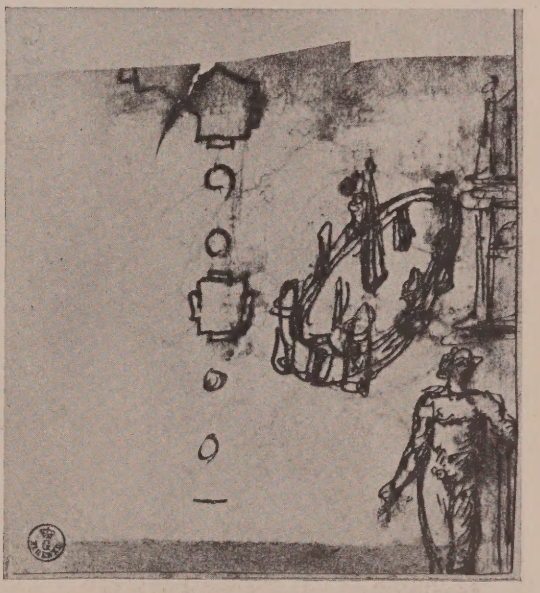


Fig. 21. Uff. 583v. Baldassare Peruzzi, Antiker Zirkus und Studie für den Dom von Siena.

Nachdem damit festgestellt ist, daß Peruzzi vollkommen unabhängig vom bestehenden Dom an dem Entwurf für eine neue Kathedrale in den gewaltigsten Abmessungen gearbeitet hat, müssen wir eine Reihe von Entwürfen, die ihrer Großräumigkeit wegen bisher mit St. Peter in Verbindung gebracht wurden, von diesem neuen Gesichtspunkt nachprüfen. Am nächsten den bisher besprochenen steht Blatt Uff. 457r (Fig. 22). Es zeigt einen Kuppelpfeiler mit dem Langhausanschluß. Die Grundform entspricht der dritten Variante auf Blatt 494. In die Oktogonecken sind Dreiviertelsäulen eingestellt; die Gliederung der großen Nischen ist dreiachsig (das fehlende Stück ist in der Mitte flüchtig skizziert); die Leibung zeigt gekuppelte Pfeiler mit Nische (4 br. + 6 br. + 4 br.). Im Langhaus sind die Dreiviertelsäulen von Blatt 582v zu freistehenden degagiert. Es ist dies eine notwendige Konsequenz einer anderen Ausgestaltung. Wir haben gesehen, daß schon aus der vollen Halbkreisnische als Seitenschiff-

abschluß einige Schwierigkeiten sich ergeben. Ein folgerichtiger Parallelismus zwischen Mittel- und Seitenschiff verlangte auch eine reicher gegliederte Leibung der Durchgänge in den Kuppelnischen, welche in der Breite ungefähr den Kuppelbogen des Mittelschiffes zu entsprechen haben. Damit ergab sich ein tiefeinspringender Winkel vom Mittelschiff aus; die Dreiviertelsäule konnte nicht mehr in die Ecke gestellt werden; dem wurde dadurch abgeholfen, daß sie degagiert und als freistehende Säule in die Gehrungslinie vorgeschoben wurde. Die Einstellung zweier Säulen in die Langhausarkaden haben wir schon auf Blatt 583 gefunden. In der Langhausbreite besteht keine direkte Beziehung mehr zum gotischen Dom; anderseits ist ein Zusammenhang mit St. Peter ausgeschlossen, da die Bogenspannung 32 br. = 83 p. gegenüber 104 p. beträgt. Ebenso ist die große Pilaster- und Säulenordnung kleiner (4 br. = $10^1/_2$ p.) als die Bramantes (12 p.). Gerade eine Änderung dieser grundlegenden Maße wäre unverständlich; tatsächlich finden wir sie auch auf Blatt 107 und 123 trotz sonstiger vollkommener Freizügigkeit beibehalten.

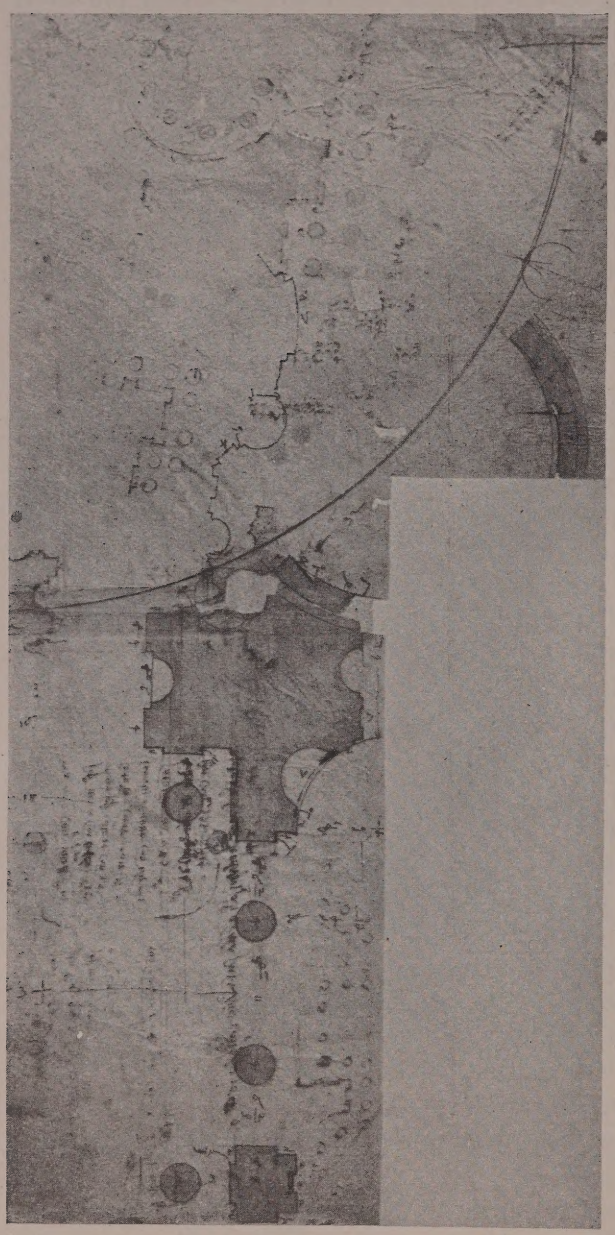


Fig. 22. Uff. 457r. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie im Anschluß an die Entwürfe für den Dom von Siena.

Die Beziehung zu Siena erhellt aber noch aus der Rückseite, die einen Entwurf für S. Domenico in Siena zeigt (Egger, a. a. O. Fig. 14). In einer Reihe von Entwürfen hat Peruzzi versucht, den einfachen, großräumigen gotischen Bau nach Renaissanceempfinden zu formen und zu gliedern. Bei allen diesen Versuchen wird die äußere Mauerschale unverändert beibehalten. Dem Bestreben, die Vierung mit einer Kreiskuppel einzuwölben, stellen sich große Schwierigkeiten entgegen, da das Langhaus 35 br., das Querschiff $26^2/_5$ und der Chor $19^3/_4$ br. breit sind; ein Ausgleich kann nur gefunden werden, indem das letzte als das kleinste Maß der Spannung der Kuppelbogen zugrunde gelegt wird. Dadurch schieben sich in die breite Öffnung des Langhauses mächtige Parastaten, welche die Verbindung mit dem Querschiff verengen. Diese Verengung verlangt eine Begründung in der Langhausgliederung durch vorgeschobene Gewölbestützen, sei es als Kuppelpfeiler wie auf Blatt 339 und 341 oder als Pfeilergruppe wie auf Blatt 338 und 340 oder schließlich als freistehende Säulen wie auf dem vorliegenden Blatt und der Kopie im Sieneser Skizzenbuch, fol. 37 v.[1]) Die enge zeitliche Beziehung der beiden Entwürfe auf der Vorderseite und Rückseite zeigt sich in der Verwendung des gleichen Motivs der degagierten Säulen zur Vermittlung zwischen Mittelschiffbreite und Kuppelbogen. Die mächtigen Abmessungen auf dem Detail der Vorderseite schließen einen Entwurf für S. Domenico vollkommen aus.

An das besprochene Blatt schließen sich einige Skizzen im Taccuino an, die von H. Egger im Anschluß an Geymüller als Entwürfe für St. Peter gedeutet wurden. Fol. 28v (Geym. 25) Fig. 23 zeigt

[1]) H. Egger, a. a. O. S. 12 und 13, Fig. 13.

einen Kuppelgrundriß mit anschließenden Kreuzarmen und Nebenkuppeln.[1]) Die eingetragenen Koten stimmen vollkommen mit Blatt 457r überein.

Bogenspannung	32 br.
Leibung der Kuppelbogen	4 + 6 + 4
Säulenstellung in den Langhausarkaden .	6 + 11 + 6 (auf 457 : $6^2/_3$ + 11 + $6^2/_3$).

Die Kuppel mit 96 br. Durchmesser ist etwas reduziert; das Langhaussystem ist reicher: statt freistehender Säulen gekuppelte Pilaster, welche den Rhythmus der Bogenleibung wiederholen, dazwischen zwei Säulenpaare eingestellt. Die schematische Gesamtdisposition zeigt fol. 31 v (Geym. 26) Fig. 24. Fehlt auch jede Kote, so ist doch die Übereinstimmung mit der vorhergehenden Detailskizze so durchgehend, daß mir der Zusammenhang, auf den schon Geymüller hingewiesen hat, gesichert erscheint.

Das Kuppelmaß von 96 br. kehrt nochmals auf einem kleinen orthogonalen Kuppelschnitt wieder (fol. 28r, Geym. 28) Fig. 15, links oben. Wir erkennen deutlich, daß es sich auch hier um ein regelmäßiges Oktogon handelt, in dessen schrägen Seiten große Nischen angeordnet sind. Schon Geymüller und Egger haben auf die schwer zu deutenden Koten hingewiesen und dieser hat auf Grund der Annahme, daß der Kopist die Palmen Peruzzis in die ihm geläufigeren Braccien umwandelte und dabei die Maßeinheiten vermengte, eine Erklärung versucht. Auch mir scheint die Unklarheit im Nebeneinander zweier verschiedener Einheiten, von denen eine sicher die Braccie ist, gelegen. Ich glaube aber für einige Maße doch eine einfachere Erklärung zu finden. Die Koten im Kuppelraum dürften alle in Braccien gemessen sein:

Arkaden	80 br.	
Tambour	40 „	
Kuppelhöhe	96 „	(gleich dem Durchmesser)
Gesamthöhe	216 br.	

120 br. könnte die Höhe vom Kämpfer der Kuppel bis zum Kämpfer der Laterne betragen. Die beiden seitlichen Höhenkoten müssen jedenfalls mit einer kleineren Einheit gemessen sein. Legen wir Palmen zugrunde, so könnte das Maß von 580 p. gegenüber 216 br. (= 561·6 p.) lichte Höhe im Inneren die äußere Höhe bis zum Umgang der Laterne bedeuten, wobei 2·3 *m* auf die Stärke der Kuppelschale und den Laternensockel entfielen. 460 p. (= 174·5 br.) würde sich nach der Zeichnung auf das Langhaus (Dachfirst?) beziehen, dessen Anschluß im übrigen ganz unklar ist. Die Koten 14 br. und 6 br. links sind sicher Breitenmaße und dürften entsprechend fol. 28 v die Breite der Leibung und den Pilasterabstand bezeichnen (4 + 6 + 4).

Als theoretische „Nebenprodukte“ wären die Studien Blatt Uff. 449 r (Fig. 25) und v und 451[2]) anzusehen, von deren Aufbau die Innenperspektiven Tacc. Sen. fol. 33 r (Fig. 26) eine Vorstellung geben. Die Breite des Mittelschiffes auf 451 von $25^1/_2$ br. entspricht ungefähr dem Achsenabstand des Mittelschiffes vom Erweiterungsbau des Sieneser Doms von 26 br. Es soll damit überdies nur die Zugehörigkeit dieser Blätter zu dem obigen Ideenkreis und nicht eine direkte Beziehung zu Siena behauptet werden.

Durch diese Gruppe von Entwürfen bekommen wir einigen Einblick in die bis jetzt noch wenig untersuchte Tätigkeit Peruzzis als Baumeister von Siena. Vasari selbst berichtet darüber nichts; zuerst wurde von den Kommentatoren der Le Monier-Ausgabe darauf hingewiesen: Il Peruzzi, fin dal dieci di luglio del 1529, fu capomaestro dell'opera del duomo Senese, per il quale diede varj disegni,

[1]) Die Auffassung Geymüllers: „statt der Exedren auf den Diagonalen, vermitteln polygonale Räume die Verbindung mit den Seitenschiffen“ ist sicher unrichtig. Es handelt sich ebenso wie bei den vorherigen Entwürfen um Halbkreisnischen, wie an der nordwestlichen Nische deutlich zu erkennen ist. Der unklare Eindruck der nordöstlichen, der Geymüller offenbar zu der polygonalen Konstruktion in der Nachzeichnung auf Taf. 22, Fig. 2 verleitete, ist nur eine Folge der flüchtigen Kopie, die sich gerade an dieser Zeichnung so klar und überzeugend zeigt.

[2]) R. Redtenbacher, Mitteil. aus d. Sammlung der Architekturhandzeichn. in der Gal. d. Uffizien. Bald. Peruzzi u. seine Werke, 1875, Taf. XI, Fig. 1, 2, 3.

e fra altri quelli delle porte, che s'avevano a fare di bronzo, e del bellissimo altar maggiore nel 1532 (VIII, p. 230). Hiezu hat Milanesi in seinen Documenti per la storia dell'arte Senese (1856) die diesbezüglichen Akten und Briefe mitgeteilt. Über ein Erweiterungsprojekt für den Dom ist daraus nichts zu entnehmen. Eine genauere Datierung dieser Entwürfe ermöglichen aber die Blätter 582 und 583. Wir haben schon erwähnt, daß sich darauf eine kotierte Aufnahme von Orbetello befindet mit der Rocca. Es handelt sich um das alte befestigte Städtchen am Tyrrhenischen Meer, das, auf der Nehrung gelegen, welche den weit ins Meer vorgeschobenen Monte Argentario mit dem Festland verbindet, eingeschlossen von Porto Ercole und Porto S. Stefano, umgeben von Sumpfland, ein wichtiges Befestigungswerk der Sienesischen Maremmen bedeutete. Wir wissen nun aus einem Berichte Peruzzis an die Signoria, daß er im Jahre 1532 im Auftrage der Stadt die Maremmen bereiste, um die Befestigungen zu inspizieren und für deren Ausgestaltung Vorschläge zu erstatten, und daß er hiebei auch Porto Ercole besuchte: Come io sò stato a Porto Hercule donde che quelle potrano per el disegno vedere.[1]) Zwischen den beiden flüchtigen übereinandergezeichneten Skizzen von Orbetello und des Sieneser Doms kann kein langer Zeitraum angenommen werden; anderseits zeigen die Domskizzen ein sehr frühes Stadium der Beschäftigung mit dem Erweiterungsprojekt.

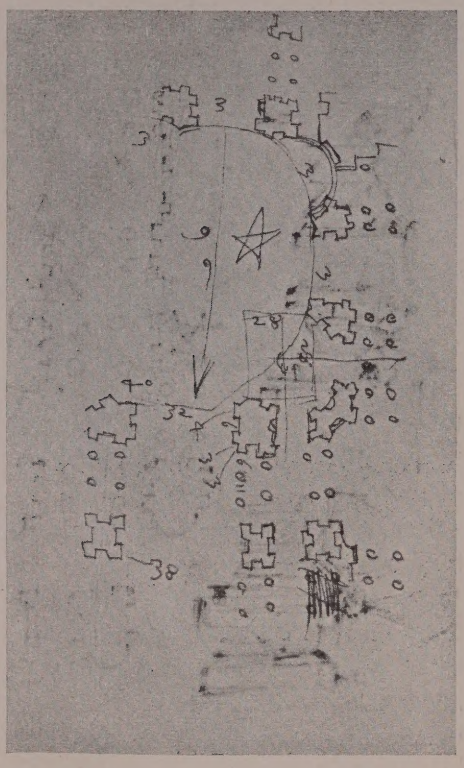


Fig. 23. Tacc. Sen. f. 28v. Kopie nach Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie im Anschluß an die Entwürfe für den Dom von Siena.

Die Feststellung dieser Entwürfe wirft ein neues Licht auf ein anderes Projekt für den Ausbau einer unvollendeten gotischen Kathedrale, über das wir infolge Mangels an erhaltenen Zeichnungen bisher vollkommen im unklaren waren, nämlich von S. Petronio. Vasari berichtet nur von den beiden Plänen für die Fassade „una alla moderna ed un' altro alla tedesca"[2]), von denen der gotische Entwurf noch in der Domsakristei erhalten ist. Aus einem von Gaye (III, 480) publizierten Inventar ersehen wir aber, daß eine größere Anzahl von Zeichnungen Peruzzis für den Dom in der Domopera seinerzeit vorhanden war und darunter auch Pläne für den unvollendeten Kuppelraum: Un altro venè e dell'istesso nel quale fa la altezza piedi 110; ma perchè si dubitano chelli presenti pilastri di essa chiesa non regessero a tanta altezza, volea che essi pilastri o si accescessero o s'ingrossassero, e questa sua dubitatione et volere appare chiaramente nel disegno che si trova nella stanza della fabrica et anco in dui altri disegni della pianta. Von alledem ist leider nichts erhalten, und von der Art, wie Peruzzi die Verstärkung der Pfeiler durchführte, können wir uns nur eine unbestimmte Vorstellung machen aus dem Gutachten des einheimischen Baumeisters Ercole Seccardenari, in dem der Plan Peruzzis unter höflicher Anerkennung der Schönheit und Größe mit der Begründung, perchè [questi disegni] non hanno conformità colla forma dell edifizio (Gaye II, p. 152), abgewiesen wird. Dies geschah im Jahre 1521. Zwischen den Projekten für S. Petronio und für Siena liegt ein Dezennium. Wohl mochte Peruzzis künstlerische Persönlichkeit noch nicht ihre volle Klärung und Selbständigkeit erlangt haben, dennoch können wir, wenn wir auf den zeitlich nahestehenden Dom von Carpi und anderseits auf die Sieneser Entwürfe blicken, ahnen, daß es dieselbe Idee war, die ihm schon damals vorschwebte, und können eines nahezu mit Bestimmtheit behaupten, daß die Verstärkung der Kuppelpfeiler nichts anderes war als die Einführung der St. Peter-Pfeiler Bramantes in das gotische Stützensystem.

[1]) G. Milanesi, Doc. per la storia dell'arte Senese, 1856, III, n. 61.

[2]) Aufl. 1568, III parte, I vol., p. 140.

Die so überaus enge Beziehung der Sieneser Pläne zu den vorher besprochenen Entwürfen für St. Peter (Uff. 107 und 123) läßt vermuten, daß auch diese der letzten Schaffensperiode angehören. Blatt 109 ist wohl wegen des Palmenmaßes und der Aufnahme des Palazzo di S. Biagio in dorso in Rom gezeichnet und schließt sich somit den St. Peter-Plänen an. So löst sich auch hier wie bei den Sieneser Studien aus der Gebundenheit der Realität eine ins Unendliche schaffende Phantasie, die schließlich ihren ungezügeltsten Ausdruck findet in einem Riesenprojekt (Uff. 581, Tafel V) mit einer Kuppel von 615 Fuß Durchmesser, die auf 16 Säulen von 24 Fuß Durchmesser ruht. Dieses Konglomerat von kreisrunden und elliptischen Kuppelräumen und Höfen, von Kapellen und Nischen, ist keine Kirche mehr, es ist ein über jede irdische Zweckbestimmung erhabener namenloser Tempel einer namenlosen Gottheit.

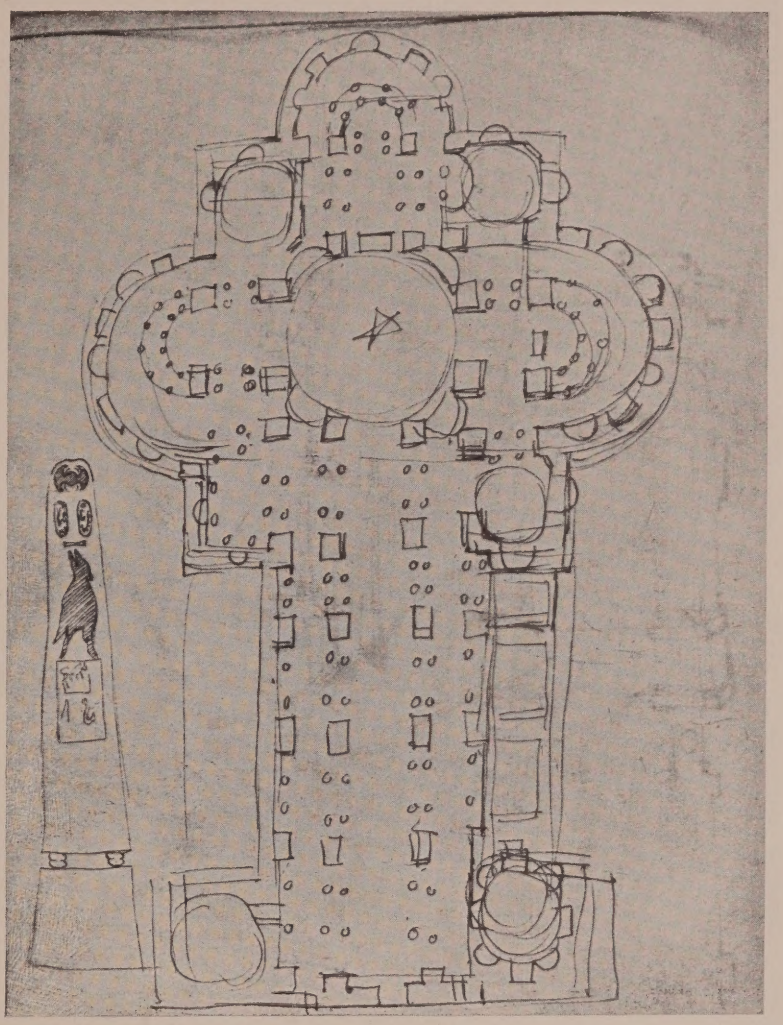


Fig. 24. Tacc. Sen. f. 31 v. Kopie nach Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie im Anschluß an die Entwürfe für den Dom von Siena.

Nicht nur in den phantastischen Abmessungen, sondern auch in den Motiven stehen sich die Blätter 457, 109 und 581 so nahe, daß wir eine geschlossene Entwicklungsreihe vor uns haben. Auf dem Sieneser Blatt sehen wir das Achteck des Kuppelraumes durch abgestumpfte Ecken dem Kreise genähert. Die Veranlassung dürfte wohl die große Säulenstellung geboten haben. Die Säule stand dadurch nicht mehr wie ein gotischer Dienst in das Eck gezwängt, sondern als Halbsäule an einer ebenen Rückenfläche. Durch diese Säulenstellung wird aber anderseits das Achteck betont und gelangt die dem Kreise genäherte Grundrißform nicht zur Geltung. Auf Blatt 109 ist im Gegenteil an Stelle der Säule eine Nische gesetzt, so daß das zugrunde liegende Achteck schon stark verwischt ist und nur in den gegenüber der Mauerfläche dominierenden acht Bogen zum Ausdruck gelangt. Auf dem großen Idealplan ist die Kreisform durchgeführt und zur stärksten Wirkung gebracht. Die Bogen und Nischen sind im Verhältnis zum Kuppeldurchmesser reduziert; die eingeschalteten Nischen vergrößert und von freistehenden Säulen flankiert, die in rhythmischer Folge den Kreis begleiten und betonen. Der Kuppelraum erhält durch eine Öffnung von 120 Fuß im Scheitel seine Beleuchtung.

Die Zeichnung ist reichlich beschrieben in ähnlicher Weise wie Blatt 107. Die wichtigsten Höhenmaße sind in ihrem Verhältnis zur lichten Breite angegeben. Die Terminologie entspricht den von Serlio im ersten Buche (fol. 15 r) angeführten Bezeichnungen der grundlegenden Proportionen: die Höhe der Kuppel ist superbipartiens tertias „cioe partito il quadro perfetto in tre parti equali et a quello agiuntevene due“ (3:5); die der Seitenschiffe sex quialtera „cioe di un quadro e

mezzo“ (2:3). Außerdem ist durch Beischrift die Ordnung der Säulen angegeben. Die Höfe sind mit „aria“ bezeichnet.

Die genaue Durcharbeitung, die Berechnung der Koten und Bestimmung der Höhenverhältnisse läßt vermuten, daß diese Zeichnungen nicht nur als Atelierstudien gedacht, sondern wahrscheinlich für jene große Publikation bestimmt waren, von der Vasari und Cellini berichten und die Peruzzi in seinen letzten Lebensjahren viel beschäftigt zu haben scheint. In Serlios Architekturwerk finden wir sicher nur einen geringen Niederschlag von jenen weitausgreifenden Studien. Vasari, der darüber gut unterrichtet erscheint und den Nachlaß Peruzzis gekannt haben dürfte, da er über das Verbleiben der Manuskripte und Zeichnungen genaue Angaben bringt, erzählt von astronomisch-mathematischen Studien, von einem Vitruvkommentar mit erläuternden Zeichnungen und fügt hinzu: dove [appresso Francesco da Siena] in alcune carte sono i disegni dell'antichità e del modo di fabricare alla moderna.[1]) Sicher sollte das literarische Werk Peruzzis mehr sein als eine praktische Anleitung zum Perspektivzeichnen, als eine systemlose Sammlung antiker Aufnahmen oder ein Musterbuch für Architekten, wozu sein Nachlaß in den Händen Serlios geworden ist. Die Redaktion des Bolognesen bedeutet eine Vulgarisierung zum Zweck eines besseren buchhändlerischen Absatzes, die den Leser zu gewinnen sucht mit der Versicherung ne mi stendero a philosophare o disputare. Von der persönlichen künstlerischen Stellungnahme Peruzzis, von der Cellini erzählt, molte volte disse, che conosceva, che Vitruvio non aveva scelto di queste belle maniere la più bella,[2]) ist zwar noch in mancher kritischen Bemerkung etwas zu fühlen, die aber sogleich ängstlich mit einer Textverstümmelung entschuldigt und durch ein um so begeisterteres Panegyrikon gedeckt wird. Von der „kräftigen“ Kritik, wie Willich (Vignola, S. 161)

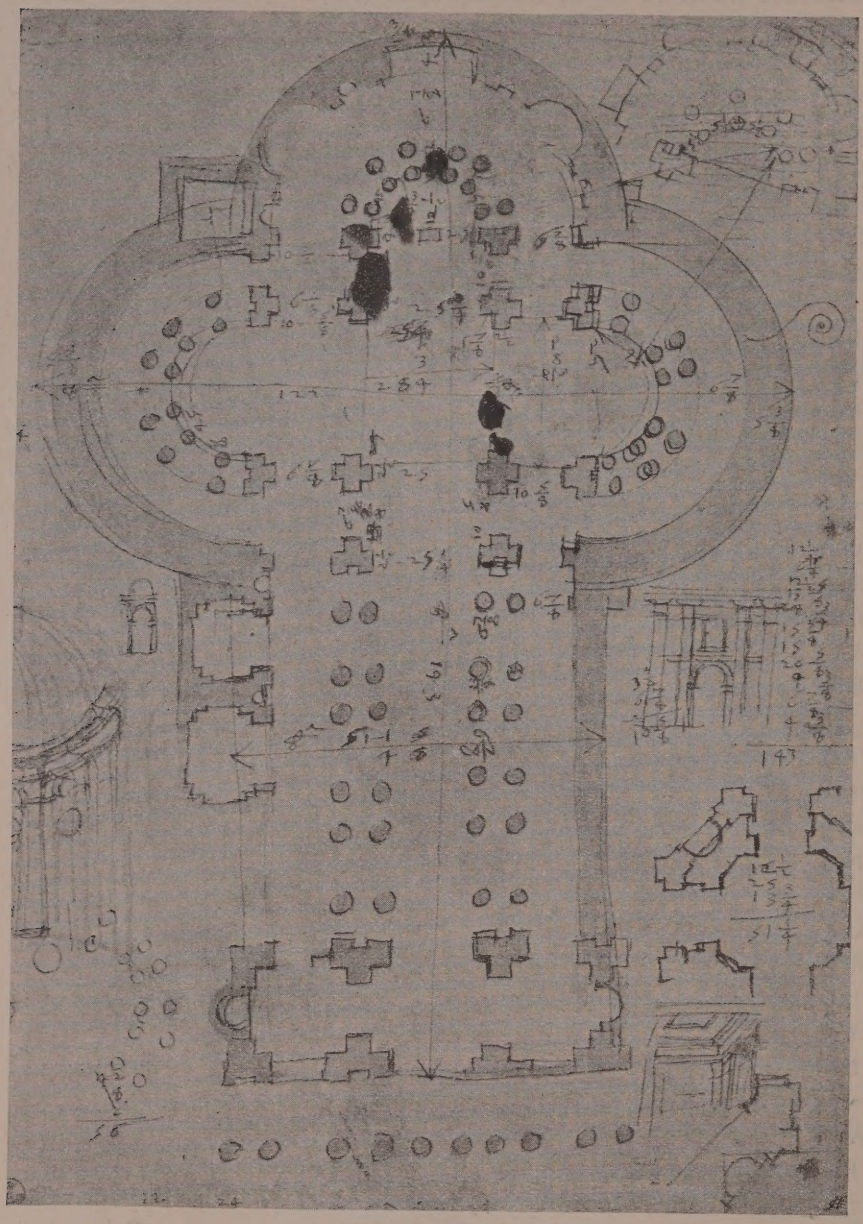
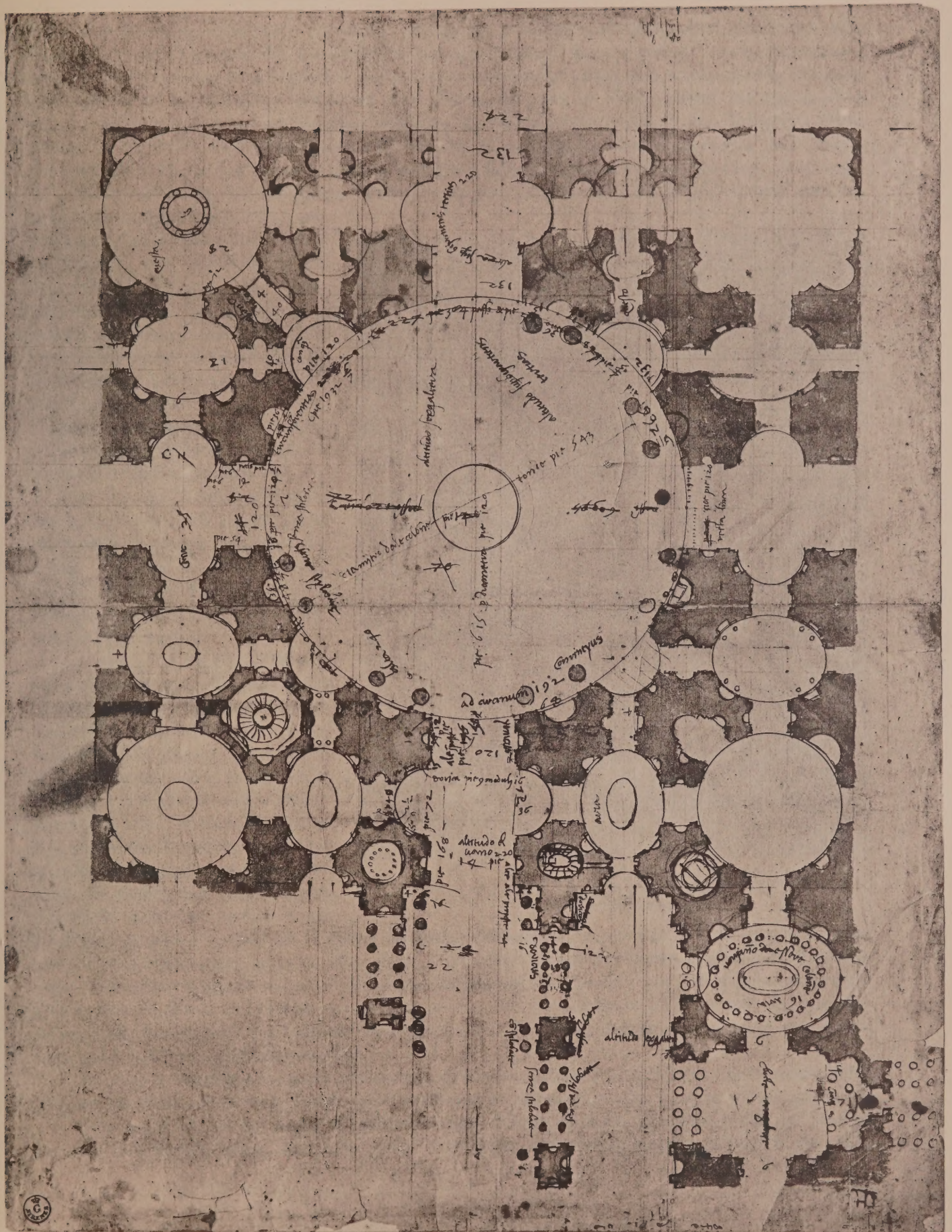


Fig. 25. Uff. 449r. Baldassare Peruzzi, Theoretische Studie.

[1]) Vasari, vol. cit. p. 142.

[2]) Benvenuto Cellini, Discorso dell' architettura, in Le Opere di B. C., Fir. 1843, p. 531.



Baldassare Peruzzi (Uff 581)

Theoretische Studie.

Lichtdruck v. Max Jaffé, Wien.

behauptet, ist wenig zu merken. Die Zeiten hatten sich geändert. Eine antiquarisch historische Richtung, die in der Gründung der vitruvianischen Akademie (1542) ihren Ausdruck findet, führt einerseits zu einer Dogmatisierung, während anderseits die maniera licentiosa sich immer schärfer abspaltet und sich um so ungebundener entwickelt. Die „Gabelung", die im ersten Viertel des Jahrhunderts einsetzt, ist im wesentlichen um die Mitte vollzogen. Es ist bezeichnend, daß in dem Epilog des dritten Buches an die Leser als Gewährsmänner für die unbedingte Autorität Vitruvs gegenüber dem Zeugnis der römischen Ruinen nur Historiographen und Theoretiker, aber kein einziger Künstler zitiert wird.

Zwei Tendenzen charakterisieren Serlios Publikation, die wir berücksichtigen müssen, um uns soweit als möglich Peruzzis grundlegenden Einfluß herausdestillieren zu können: eine theoretische, die eine strengere Regelung der Architekturformen und Proportionen bedeutet, und eine praktische, welche eine leichte Verwendbarkeit für den ausführenden Architekten bezweckt. Sie widersprechen einander nicht, sondern bedingen einander vielmehr. Je mehr das tektonische System in bindende Formeln gebracht war, um so mehr war die Architektur lehrbar, um so mehr konnten Regeln Begabung und Erfahrung ersetzen. So konnte Vignolas Kodifizierung der Regeln der fünf Ordnungen zu dem verbreitetsten Rezeptbuch durch drei Jahrhunderte werden.

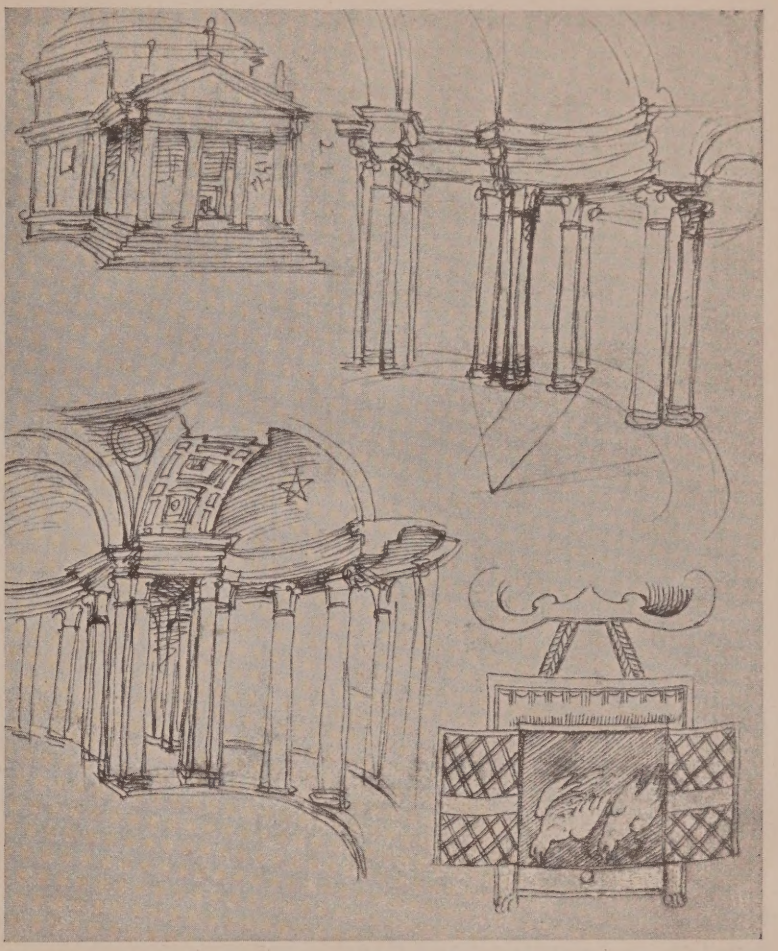


Fig. 26. Tacc. Sen. f. 33r. Kopien nach Baldassare Peruzzi, Theoretische Studien.

Wenn wir Peruzzis zahlreiche unausgeführten und vielfach wohl unausführbaren Entwürfe und Studien durchblättern, so sehen wir, wo das Schwergewicht seines literarischen Werkes gelegen wäre: nel modo di fabricare alla moderna oder richtiger seiner eigensten Manier zu bauen. Die römischen Bauwerke sind ihm in erster Linie nicht historische Objekte, sie dienen ihm nicht, Regeln von ihnen abzuleiten und in ihnen Vorbilder zu sehen, sondern sie bedeuten ihm künstlerische Ideen, deren eigenes inneres Gesetz er zu erfassen und auszubauen versucht. Wir sehen, wie sich seine theoretischen Studien um bestimmte antike Denkmäler gruppieren und in zahlreichen Variationen die Durchführung des gegebenen Themas bilden. Das Pantheon, der Tempel der Minerva medica, die Konstantinsbasilika, die heil. Kreuzkapelle neben dem Baptisterium des Laterans sind die Motive, die immer wieder abgewandelt, aus denen stets neue Gedanken entwickelt werden.

Im gleichen Verhältnis stehen die oben besprochenen Kuppelentwürfe zu St. Peter. Der Bramantepfeiler gibt nur das Motiv, das in neuer, persönlicher Auffassung in mächtiger „Augmentierung" vorgetragen wird.

Wie wenig hat hievon Serlio zu geben gewußt! Das fünfte Buch, das vielfach auf die Studien Peruzzis zurückgreift, bringt nur eine dürre Aufreihung der Verwendungsmöglichkeiten der geo-

metrischen Grundformen für Kirchengrundrisse. Serlio gesteht in den einleitenden Worten an den Leser das Prinzip der Auswahl ein: da große Kirchenbauten selten in Angriff genommen und selten zu Ende geführt werden, io disporrò questi miei tempi di quella piccolezza, che sarà possibile, acciò che con minor spesa et brevità di tempo possino condurre al fine. Mit jenen ungeheuren Kuppelbauten Peruzzis hätte allerdings der Durchschnittsbaumeister, für dessen Gebrauch das Buch bestimmt war, herzlich wenig anzufangen gewußt.

Hier ahnen wir eine tiefe Künstlertragik. Wenige ausgeführte Bauten Peruzzis sind uns bekannt, und ist auch manches, das Vasari erwähnt, zugrunde gegangen, manches vielleicht auf die Autorschaft noch nicht richtig bestimmt, so erkennen wir doch, daß wir nicht darin seine volle künstlerische Bedeutung erfassen können, daß er wohl niemals seine tiefsten und eigensten Ideen in der Ausführung zum Ausdruck gestalten konnte. Es mochte ihm an Gelegenheit gefehlt haben. Seine zurückhaltende Natur hatte nicht jene Weltläufigkeit und Vorurteilslosigkeit, sich in einer gewalttätigen Zeit gegen Hof- und Künstlerintrigen durchzusetzen und den eigenen Vorteil zu wahren: ancor che tante fussero le virtù e le fatiche di questo nobile artifice, elle gioverono poco nondimeno a lui stesso, ed assai ad altri.[1]) Für die seelische Diskretion, für die weltfremde Scheu einer gesteigerten Sensibilität findet Vasari nur die Worte timidità e troppa modestia. Dem Barockmenschen ist diese Wesenheit so unverständlich, daß er bei aller Anerkennung sie als dappocaggine aburteilt und im Vollgefühl seiner robusten Weltgewandtheit fügt er den Rat hinzu — per dire il vero —, daß man gegen habsüchtige und undankbare Fürsten sich immer zudringlich und unverschämt benehmen müsse. Peruzzi verstand dies nicht: von Päpsten, Kardinälen und Fürsten geehrt und geachtet, mußte er sein Leben lang ums tägliche Brot sorgen. Einige befreundete Sieneser Bürger müssen bei der Signoria ein Bittgesuch machen, sein Gehalt zu erhöhen, per non havere esso modo di sostenere la famiglia e casa sua, wohl weil er selber dazu zu stolz war (Milanesi). Als man ihm darauf die Einkünfte der Gemeinde Marsiliana zuspricht, vermag er sie nicht einzutreiben. Vom Wechselfieber schwer erkrankt, bittet er in einem liebenswürdigen Schreiben einen Freund, womöglich das fällige Geld vom vergangenen Jahr einzutreiben und zu schicken.[2]) Erst als er am Totenbette liegt, erinnert sich seiner der Papst und läßt ihm durch Meleghino 100 Skudi überreichen.

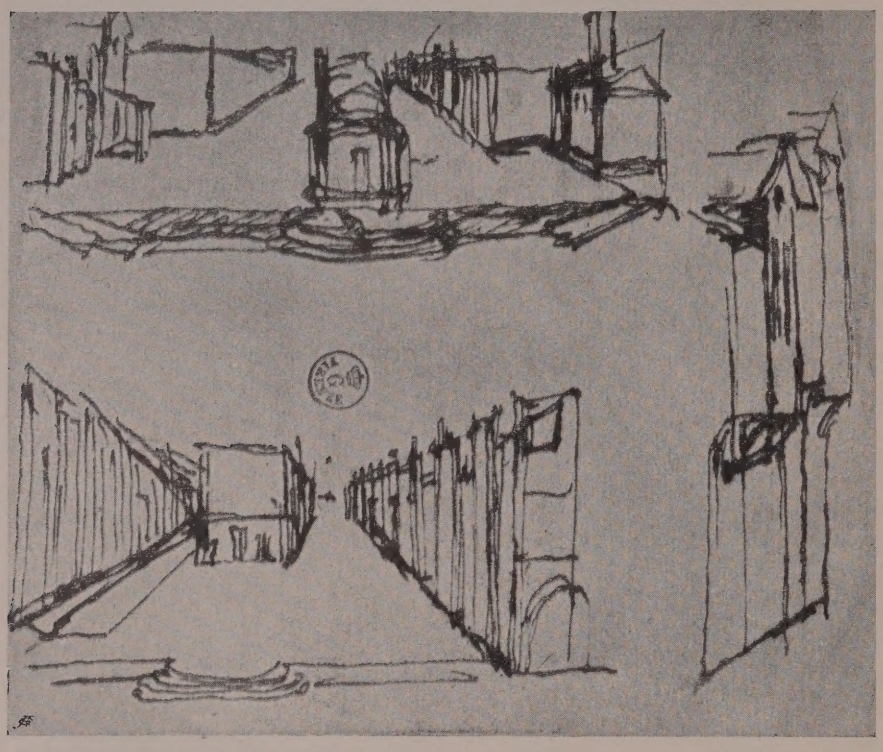


Fig. 27. Uff. 1420. Sallustio Peruzzi, Szenographien.

Aber nicht in diesen äußeren Konflikten eines fein differenzierten, leicht verletzlichen geistigen Organismus mit der Notdurft und Härte des Lebens liegt die Tragik dieser Künstlernatur, sondern in

[1]) Vasari, vol. cit. pag. 142.

[2]) Original in der Bibl. com. in Siena. Publ. F. Donati, Elogio di Baldassare Peruzzi p. l. s. distribuzione . . . al R. Ist. prov. di belle arti in Siena, 1879, pag. 32, Anm.

dem Irrationalen seines künstlerischen Wollens. Mochte er bei seiner Zurückhaltung auch weniger einträgliche Aufträge erhalten als der gewandtere Antonio da Sangallo — anzi maestro di legname solamente, wie Cellini verächtlich bemerkt — mit seiner weitverzweigten Clique, die noch nach seinem Tode Michelangelo soviel zu schaffen machte, nicht darin liegt der Grund, daß so wenig von ihm ausgeführt wurde. Was wir an den Entwürfen für den Dom von Siena verfolgen konnten, gilt auch für seine anderen Projekte: sie greifen immer mehr um sich, sie wachsen ins Ungeheure, sie verlieren jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit. Diese Kirchen, Klöster und Paläste sind nur bestimmt für eine città ideale. Eine Kunst, deren Wesen strenge Gesetzmäßigkeit und gebundene Harmonie, restlosen Ausgleich aller Kräfte bedeutet, konnte sich mit Wesensfremdem nicht abfinden, konnte Fremdkörper nicht assimilieren, nicht in das Vorhandene sich einordnen. Bei den letzten Entwürfen für Siena ist

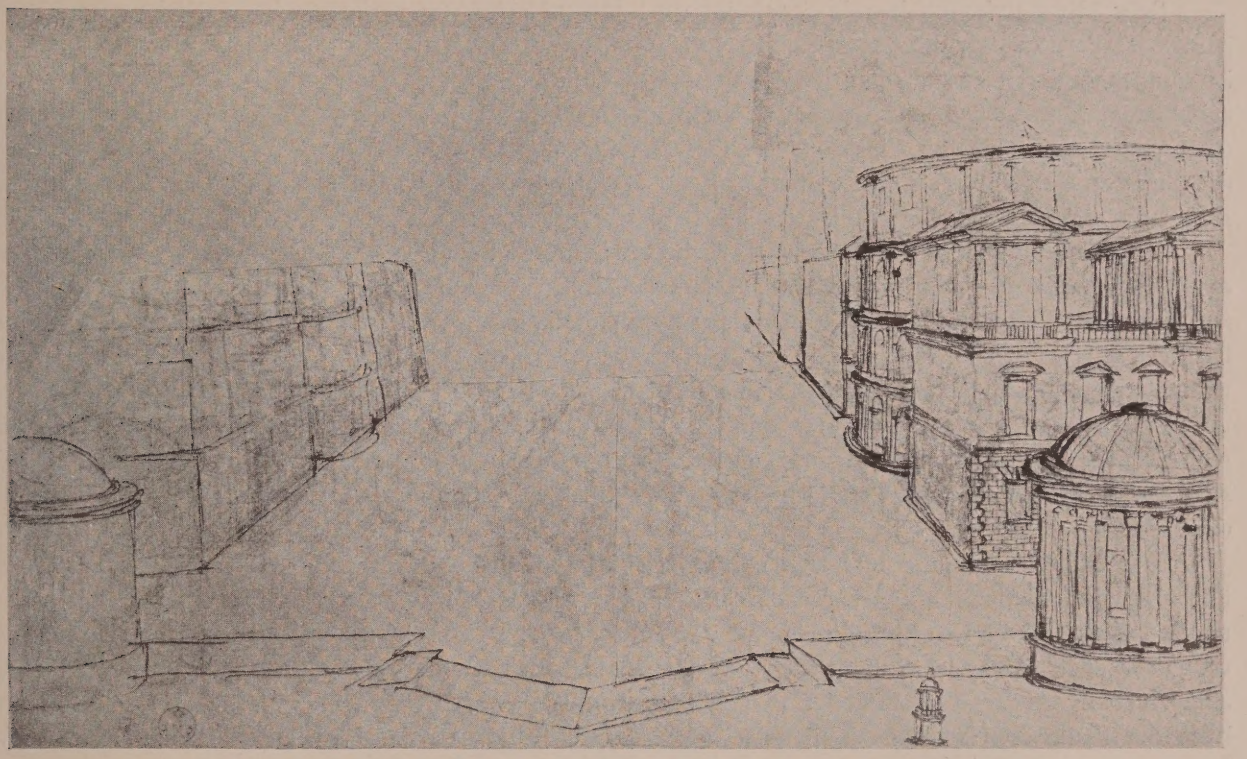


Fig. 28. Uff. 30r. Sallustio Peruzzi, Szenographie.

nicht einmal die Frage berücksichtigt, ob die schwierige Bodengestaltung des Domplatzes einen solchen Riesenbau gestattet. Die Pläne für das Kloster S. Sisto in Monte Magnapoli in Rom setzen sich über Terrainformation und Stadtanlage achtlos hinweg, für sie gilt mitten in der dicht bebauten Siebenhügelstadt alles ringsum als offenes ebenes Land. Den geometrischen Grundformen und rechtwinkligen Achsen des Grundrisses muß sich alles unterordnen und fügen.

Seine starke theoretische Neigung und Begabung war wohl ganz richtig erkannt und gewertet, als man ihn in seiner Vaterstadt als beratenden Sachverständigen der Signoria und als Lehrer anstellte (1527), quod sit obligatus eius artem docere omnes querentes et volentes discere (Milanesi).

Wie so häufig, suchte auf literarisch-pädagogischem Gebiete die unbefriedigte Produktivität Ersatz. Die reiche Fülle einer verborgenen Lebensarbeit sollte in seinen großen Publikationen der Öffentlichkeit übergeben werden. Auch hierin war ihm das Schicksal mißgünstig.

Erst aus dieser weitausholenden Betrachtung wird uns die Bedeutung der seltsamen Entwürfe für St. Peter klar.

GRUPPE IV.

Wir fassen hier eine Reihe von flüchtigen Federskizzen zusammen, die sicher von einer Hand sind und von Geymüller ebenfalls Bramante zugeschrieben wurden, während sie Jovanovits, soweit sie bei ihm Berücksichtigung fanden, für Baldassare Peruzzi in Anspruch nahm. Sie wurden wegen zahlreicher Abweichungen von den späteren Entwürfen von Geymüller als die frühesten Arbeiten Bramantes für St. Peter und die vatikanischen Bauten aus den ersten Jahren des Pontifikats Julius' II. angesehen und vertreten so in seiner großen St. Peter-Publikation die erste Epoche der ersten Periode.

Sehr charakteristisch ist die Strichführung. Der zitterige, oft zerfaserte Federstrich erinnert an Baldassare Peruzzi, wie die Zuschreibung von Jovanovits und auch der von Geymüller aufgestellte Zusammenhang mit der großen Innenperspektive Peruzzis zeigen. Trotzdem besteht zweifellos ein auffallender Unterschied, der Baldassare vollkommen ausschließt. Der Strich ist energischer, schwerer und breiter und neigt zu Klecksen; die Gesamtauffassung ist malerischer, weniger auf eine klare Darstellung der Detailform als auf Massenwirkung abzielend. Es handelt sich nach dieser Charakteristik sicher um eine spätere Generation als die Baldassare Peruzzis.

Den Ausgangspunkt für Geymüllers Beweisführung bildet eine Darstellung des Vatikans mit der Peterskirche in Vogelperspektive (Uff. 28, Geym. 1). Aus gewissen Abweichungen von der Ausführung im Damasushof, am Nicchione und an den Viridaria, sowie vor allem an der Peterskirche hat Geymüller seine Datierung in die Jahre 1503 bis 1504 aufgebaut. C. Ravioli hat bereits die Unhaltbarkeit dieser Behauptung mit Hinweis auf die Darstellung der Bastionen vom Jahre 1548 auf unserem Blatt dargelegt. Trotzdem hat Geymüller mit verstärkten Argumenten seine Ansicht aufrechterhalten. Es ist nicht nötig, im einzelnen diese Beweise zu widerlegen. Die Frage entscheidet sich sofort durch einen Vergleich mit dem großen Stadtplan Roms von Sallustio Peruzzi (Uff. 274).[1])

Die Übereinstimmung in Strich und Darstellung ist überzeugend. Ein näherer Vergleich zeigt überdies, daß Blatt 28 mit der Ansicht des Vatikans die Ergänzung des großen Planes am linken unteren Blattrand bildet. Autorschaft und Zweckbestimmung sind dadurch festgelegt. Damit erklären sich aber auch gewisse Abweichungen und Ungenauigkeiten. Es handelte sich ja nicht um eine Studie zum Ausbau des Vatikans und der Peterskirche, sondern um eine kartographische Darstellung; die Lage der Baumassen war dem Zeichner das Wesentliche, daher die Korrektur der unteren Skizze in der darüber; an Stelle unvollendeter Bauwerke, wie der Peterskirche, setzt er, in Anlehnung an das Projekt, doch ohne genaue Kenntnis, eine eigene Ergänzung, die ja nicht mehr als ein kartographisches Zeichen bedeutet. Überdies sind die Abweichungen, von diesem Standpunkt betrachtet, nicht bedeutend; vielmehr muß dem Plan Sallustios im Vergleich mit gleichzeitigen Romplänen eine besondere Genauigkeit in der Darstellung der einzelnen Objekte nachgerühmt werden.

Im vatikanischen Garten ist das Kasino Pius' IV., wenn auch flüchtig, angedeutet und der Nicchione ist in seiner endgültigen Form, die er von Pirro Ligorio erhalten hat, zu erkennen, womit die Datierung nach 1563 festgelegt ist. Damit stimmt auch das Resultat der Untersuchungen Rocchis überein, der auf Grund anderer Anhaltspunkte den Plan in die Zeit von 1562 bis 1564 verlegt. Damit fällt natürlich auch die weitere Folgerung Geymüllers, „daß schon 1503 sofort mit der Neugestaltung des vatikanischen Palastes der Neubau der Peterskirche selbst beabsichtigt war". Wir sind daher nach wie vor betreff der Wiederaufnahme des Neubaues auf die stark tendenziös gefärbten Darstellungen Condivis und Vasaris angewiesen.

Einer anderen Gruppe von Zeichnungen gehört Blatt 23 an. Geymüller sieht darin ein Projekt für die Ausgestaltung des Borgo. Es müßte damit der Borgo vecchio (Borgo Alessandrino) gemeint

[1]) E. Rocchi, Le piante icnografiche di Roma del sec. XVI. Roma 1902, p. 108, tav. XXI.

sein. Das kleine Kirchlein mit der Vorhalle links könnte nur S. Maria in Transpontina (vor dem Abbruch von 1564) sein, müßte aber dann auf der rechten Seite stehen. Auffallend sind die colonna figurata und der Obelisk. Die Meta Romuli kann damit nicht gemeint sein, da sie zur Zeit Sallustios längst nicht mehr stand. Vielmehr erinnern diese Objekte an beliebte Versatzstücke der Theaterdekoration dieser Zeit. Eine Ergänzung geben die Blätter 1420 und 30. Auf dem ersteren (Fig. 27) sehen wir drei perspektivische Skizzen, von denen die obere eine ganz ähnliche Darstellung wiedergibt wie Blatt 23: links das Kirchlein mit Vordach, ein Mauerrücksprung, der die Gassenmündung zu einem Platz erweitert — es ist die Stelle, wo auf dem anderen Blatt die Säule steht, — als Endigung der mittleren Häuserreihe ein kleiner Rundtempel. Dem vorderen Platz ist eine Rampe mit einem mittleren Stiegenaufgang vorgelegt. Blatt 30 (Geym. 2) Fig. 28, stark verschnitten und unvollendet, zeigt einen Platz, der nach vorn ebenfalls mit einer Rampe abgeschlossen ist, die von zwei Rundtempeln flankiert ist. Der Platz ist von Palastbauten und einem dem Kolosseum ähnlichen Rundbau eingeschlossen. Bei diesen beiden Blättern kann kein Zweifel sein, daß es sich nicht um Regulierungsprojekte, sondern um Szenographien handelt. Der Zusammenhang mit Blatt 23 wird noch durch zwei flüchtige Skizzen in dorso von Blatt 30 (Fig. 29) enger gezogen, von denen die untere eine colonna figurata in der Art der Trajanssäule darstellt, die obere eine Kuppelkirche mit drei Apsiden und Langhaus, ähnlich der im Hintergrunde des Straßenprospekts und auf der Rückseite desselben Blattes im Schnitt dargestellten Kirchenanlage, in der Reminiszenzen an St. Peter stark mitsprechen. Es kann daher auch Blatt 23 nur als Szenographie gedeutet werden.

Schließlich ist noch von der gleichen Hand eine perspektivische Außenansicht eines Zentralbaues (Uff. 27, Geym. 53), der in der Grundrißkonfiguration sehr stark an den St. Peter-Plan Peruzzis bei Serlio erinnert. Auf der Rückseite befindet sich eine flüchtige Skizze zum Kuppeltambour, der sich eng an das Kuppelmodell Bramantes anschließt. Eine für die Zeit charakteristische Abweichung ist der Wegfall des hohen Sockels des Säulenumganges. Die Autorschaft Sallustios ist zweifellos. Vielleicht ist dieses Blatt noch zu Lebzeiten Baldassares unter dem Einflusse seiner St. Peter-Studien entstanden. Für die Baugeschichte der Peterskirche besitzt die ganze Gruppe keine Bedeutung.

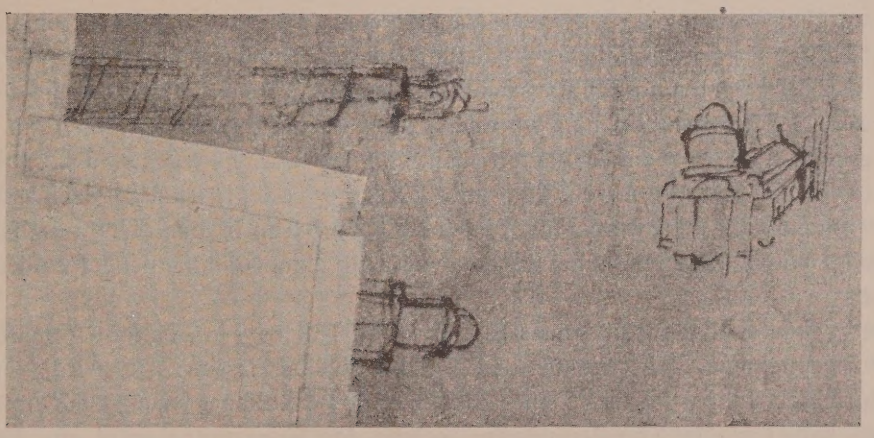


Fig. 29. Uff. 30v. Sallustio Peruzzi, Skizzen für Szenographien.

II. KAPITEL.

DIE ARCHIVALISCHEN QUELLEN.

Gerade auf diesem Gebiete hat die neuere Forschung umfassendes Material aufgebracht, das eine Klärung der bisher so widerspruchsvollen Baugeschichte von Neu-St. Peter verspricht. Wir verdanken der unermüdlichen Archivforschung Karl Freys die wertvolle Publikation der Ricordi aus dem Archiv der Rev. Fabbrica von der Zeit Julius' II. bis zum Tode Antonios da Sangallo des Jüngeren. Doch sind damit die archivalischen Quellen noch lange nicht als erschöpft anzusehen. Die bereits in Angriff genommene textkritische Edition der Schriften des Tiberio Alpharano und des Jacopo Grimaldi in den Studi e Testi der Biblioteca Vaticana wird erst eine durchgreifende kritische Benutzung dieser wichtigen Quellenschriften ermöglichen und auch die Ausgaben der Diarien des Paris de Grassis verlangen nach einer Textkritik auf Grund eines Vergleiches der Mscr. im A. V., in Florenz, München und Paris. Die Notariatsakten dieses Zeitraumes sind ein noch nahezu ungehobenes Lager, nachdem die Arbeiten Kallabs auf diesem Gebiete ein allzu rasches Ende gefunden haben. Es kann daher über Fragen einer pragmatischen Baugeschichte St. Peters sicher noch nicht das letzte Wort gesprochen werden.

Trotzdem soll der Versuch gemacht werden, die Ansichten H. v. Geymüllers, zu denen er auf Grund der Archivforschungen seines Freundes E. Müntz[1]) gelangte, an der Hand des neuen Quellenmaterials nachzuprüfen. Anderseits bietet der Nachlaß von Müntz-Geymüller eine, wenn auch im Umfang kleine, doch nicht unwesentliche Ergänzung zu den Publikationen K. Freys. Es handelt sich um eine Reihe von Verträgen und Zahlungsausweisen aus den ersten Baujahren, die von Müntz dem Arch. Capitolare di S. Pietro entnommen worden waren. Meine Nachforschungen an Ort und Stelle blieben leider erfolglos, so daß eine Kollation nicht möglich war. Es wurden daher diese Dokumente im Anhang nach dem Text der Abschriften und Exzerpte von Müntz im Nachlasse Geymüllers abgedruckt. Sie bildeten die Grundlage für die von Geymüller in den „Ursprünglichen Entwürfen" auf S. 355 ff. mitgeteilten Regesten und waren wohl für eine vollinhaltliche Publikation im zweiten Bande bestimmt.

Die folgende Untersuchung soll keineswegs die von K. Frey in Aussicht gestellte Baugeschichte von St. Peter vorwegnehmen. Diese muß den Rahmen weiter fassen: sie wird den inneren und äußeren Beweggründen Julius' II. zur Wiederaufnahme des Neubaues nachgehen müssen, sie wird Licht zu bringen haben in die Künstlerintrigen, welche den Konkurrenzkampf um den Neubau wild umranken, und die äußeren treibenden und hemmenden Kräfte und deren Einfluß auf die Gestaltung des Planes darstellen müssen. Die Persönlichkeit K. Freys verspricht uns vor allem eine pragmatische Darstellung der Organisation des Bauwesens und der Rechnungsführung, womit auch die Stellung der Künstler im Baubetrieb erst klargestellt wird. Hier muß die Fragestellung darauf beschränkt

[1]) Les architectes de Saint Pierre de Rome in Gazette des Beaux-Arts 1879, XIX, p. 353 ff. und XX, p. 506 ff.

werden, welche Bauteile unter Bramante zur Ausführung kamen. Der Verlauf der Bauarbeiten interessiert uns hier nur, soweit er Aufschlüsse über Entstehung und Entwicklung des Bauplanes verspricht. Spätere Arbeiten sollen nur dann herangezogen werden, wenn sie Veränderungen an den von Bramante ausgeführten Bauteilen ergeben haben.

K. Frey hat mehrfach auf die großen Schwierigkeiten hingewiesen, welche sich einer sicheren Bestimmung der Bauobjekte, auf welche sich die Ricordi beziehen, infolge der Unklarheit der Ausdrucksweise und der Unübersichtlichkeit der Aufzeichnungen entgegenstellen. Die Terminologie ist äußerst schwankend und in einem Baumeisterjargon gehalten, der für uns heute schwerverständlich ist; die topographischen Bezeichnungen sind meist nur andeutend und nehmen Bezug auf Daten, die selbst damals nur den Eingeweihten verständlich waren.

Um für die folgende Untersuchung eine sichere Basis zu schaffen, soll versucht werden, einige spezifische Ausdrücke in ihrer mehrfachen Bedeutung und bisher widerspruchsvollen Interpretation zu verfolgen und zu klären.

Dies gilt vor allem für die häufig verwendete Bezeichnung „tribuna". In den gleichzeitigen Ricordi zu der Restaurierung von S. Maria in Dominica wird „tribuna grande" für die Hauptapsis gebraucht (Rg. D 4)[1]). So bezeichnet „tribuna della capella di Santo Pietro" (Rg. E 77) die Apsis von Alt-St. Peter, was an dieser Stelle durch die Erwähnung von Ausbesserungsarbeiten (acconciamenti) bestätigt wird. Vasari verwendet hiefür ausdrücklich „tribuna vecchia" (v. di Bramante, p. 34). Entsprechend nennt Condivi (ed. Frey, p. 70) den Westchor von Neu-St Peter, der auf den Fundamenten des Rossellino errichtet wurde, „tribuna di nuova". In den Ricordi bezeichnet tribuna oder tribuna grande zumeist diesen Bauteil (Rg. E 25, 103, 280, $328/_{7}$ und $328/_{38}$). Anderseits wird aber derselbe Ausdruck auch für die Vierungskuppel angewandt, so von Serlio (lib. III, fol. 39) und Vasari; doch scheint nirgends die Vierung als Raum damit gemeint zu sein. Wenn wir daher in der ersten Bauperiode von Arbeiten an der tribuna hören, können wir diese, insofern es sich nicht um Reparaturen an der alten Apsis handelt, stets in den Westchor verlegen.

Dieselbe Unsicherheit besteht bezüglich der Bezeichnungen cappella grande, principale oder maggiore. „Cappella principale" wird von Vasari für den Westchor gebraucht, wie der Zusatz „dove è la nicchia" (die Muschel der Halbkuppelwölbung) beweist. Auch „cappella grande" bezeichnet sicherlich nicht immer die alte Chorapsis, wie K. Frey annimmt (XXXI, S. 54, Anm. 1), sondern ebenso den neuen Chor. „Pilastro della cappella grande" (Rg. E 39) gibt keine befriedigende Deutung, wenn man darunter die Apsis von Alt-St. Peter versteht. Ebenso kann damit nur die eingewölbte Tribuna gemeint sein, wenn wir hören, daß das abgerüstete Holz der Lehrbogen in die „cappella grande" getragen wird, offenbar um dort deponiert zu werden (Rg. E 233). Dagegen haben wir uns wohl den alten Chor vorzustellen, wenn wir von Eisenstangen für die „impannata" (den Verschluß der Fenster mit ölgetränkter Leinwand, die auf Rahmen gespannt ist) hören (Rg. 410). Dieselbe doppelte Bedeutung hat „cappella maggiore". In einer Reihe von Ricordi (Rg. 296) werden Ausbesserungen der Fensterverschlüsse in der cappella maggiore erwähnt. Wenn wir hören, „che Nostro Signore andó a messa in detta capella" (Rg. 296 a), und daß diese Reparaturen für die Papstmesse an Allerheiligen vorgenommen wurden (Rg. 296 k), so kann damit nicht, wie K. Frey annimmt, die neue Tribuna, sondern nur der alte Chor über der Confessio des Apostelfürsten gemeint sein, „ubi antiquitus semper consuetum fuerat celebrari" (Paris de Grassis). Dies beweist auch die an gleicher Stelle verwendete Bezeichnung „capella maioris altaris" (Rg. 296 e und f), oder kurzweg „impannate dello altare maggiore" (Rg. 296 c). Dagegen wird das Modell von Antonio da Sangallo in der neuen Tribuna, und natürlich nicht im geweihten Altarhaus, angefertigt (modellum, quod fit in capella maiori — Rg. $317/_{12}$), wofür auch das weiter unten besprochene Rg. $477/_{13}$ spricht.

Es ist ungenau, wenn K. Frey behauptet (XXXI, S. 46, Anm.), daß Paris de Grassis mit ciborium die Vierung bezeichnet; wie aus der Stelle über die Grundsteinlegung des einen Pfeilers ex quatuor

[1]) Diese wie die folgenden entsprechenden Bezeichnungen beziehen sich auf die obzitierte Arbeit von K. Frey.

columnis substentaturis chorum sive ciborium (Vat. lat. 5635, fol. 205v und 4739, fol. 201) klar hervorgeht, kann damit nur die Apsis von Alt-St. Peter gemeint sein. Allerdings dürfte im Rg. E 14 der Ausdruck in jenem weiteren Sinne gebraucht sein.

Den sichersten Anhaltspunkt für die Bestimmung bieten die Maßangaben. Es handelt sich meist um Vermessungsprotokolle der Mensuratoren, auf Grund derer die Lohnberechnung nach den festgesetzten Einheitspreisen erfolgt. „Die Messungen geben nach dem Usus zuerst die Vollmaße an, und alsdann werden die Maße der Hohlräume, der vani, pozzi, vasche usw. gemessen und abgezogen".[1]) Kleinere Hohlräume, Nischen und Fenster werden voll für hohl gerechnet, wobei der größere Kubikinhalt als Kompensation für die schwierigere Arbeit gilt. Wölbungen werden vom Kämpfer aufwärts ebenfalls voll für hohl, aber mit einem niedrigeren Einheitspreis berechnet. Das der Preisberechnung zugrunde gelegte Kubikmaß wird nach der Formel $\frac{\text{Länge} \times \text{Breite} \times \text{Höhe}}{2}$ bestimmt und in quadrate canne, die canna zu 100 palmi, ausgedrückt.

Aber auch die Interpretation dieser Messungen unter Zuhilfenahme der alten kotierten Werkzeichnungen begegnet großen Schwierigkeiten. Vielfach unterlaufen Schreib- und Rechenfehler, die bei Berechnungen vielfach nachweisbar, wohl auch an anderen Stellen, wo eine Kontrolle nicht gegeben ist, die Interpretation stören. Überdies scheinen keine festen, bindenden Normen für die Vornahme der Messungen bestanden zu haben, wie die häufigen Streitigkeiten der Mensuratoren beweisen, deren Messungen oft einander widersprechend gegenüberstehen. Es mochte sich dabei um die Frage handeln, ob gewisse Mauervorsprünge bei den Grundmaßen einzurechnen seien, sowie um die Höhenlage des zugrunde gelegten Wagrisses. Vielfach haben wir es wohl nur mit dem Mauerkern zu tun, der, mit Schmazen (morse) belassen, erst später verkleidet werden sollte. So wurden auch die Kapitelle und Gesimse erst nachträglich versetzt und zum Einbinden Hohlräume ausgespart oder nachträglich ausgestemmt. Wir können daher nicht erwarten, daß die Kollaudierungsmaße restlos mit den Koten zur Deckung gebracht werden können.

BAUBEGINN UNTER JULIUS II. Seit den Tagen Konstantins bestand die Institution der Fabbrica di San Pietro, welche die ständige Überwachung und die häufigen Reparaturen an der altehrwürdigen Basilika durchzuführen hatte. Die Bauhütte war überdies bis in die Zeit Clemens' VII. von den übrigen päpstlichen Bauunternehmungen sowohl in der Rechnungsführung als auch in der Bauleitung nicht streng geschieden. Dieser Fortbestand ermöglichte es auch, den oftmals eingestellten Neubau jederzeit wieder aufzunehmen. Es muß daher der Beginn der Arbeiten unter Julius II. nicht unbedingt mit der Grundsteinlegung des Veronikapfeilers am 18. April 1506, die ja im besonderen dem neuen Kuppelbau galt, zusammenfallen. Vielmehr scheinen die Arbeiten an der Tribuna Nikolaus' V. schon vorher wieder in Angriff genommen worden zu sein. Die Belege sind allerdings spärlich und nicht widerspruchslos. Den wichtigsten Anhaltspunkt bietet das Zahlungsmandat vom 6. April 1506 (Rg. E 2).[2]) Es handelt sich um den Befehl einer Geldanweisung an Bramante zuhanden des Computista Hieronimo da Siena zur Auszahlung von fünf kontraktlich angestellten Baumeistern. Die Art der Arbeiten wird nicht näher bezeichnet. Das Mandat ist von größter Bedeutung, wenn es sich tatsächlich auf Arbeiten vor der Grundsteinlegung bezieht und wenn es uns vor allem gelingen würde, diese näher lokalisieren zu können.

Die textliche Übereinstimmung mit dem Mandat vom 18. Juni 1508 (Rg. E 8) kann nicht als Beweis dafür gelten, wie K. Frey annimmt, daß die Zahlung erst nach zwei Jahren liquidiert wurde, ebensowenig wie das Fehlen des Signums des Tesoriere, da nicht das Original, sondern nur eine Kopie vorliegt. Derartige Anweisungen in gleicher Höhe haben sich in bestimmten Zeitabschnitten wiederholt. Die Lückenhaftigkeit der Ricordi in dieser Zeitperiode läßt vermuten, daß weitere gleichlautende Mandate aus der Zwischenzeit verloren gegangen sind. Solange also kein zwingender Grund

[1]) K. Frey, a. a. O. XXXI, Beih., S. 54, Anm. 1.

[2]) Die beiläufige Erwähnung von Arbeiten des Meisters Guelfo „facti in Santo Pietro" unter dem 1. Juli 1505 (Rg. A 22) läßt keinen Schluß zu, ob sich diese auf Neu- oder Alt-St. Peter beziehen.

dagegen spricht, müssen wir annehmen, daß der erste Zahlungsauftrag auch tatsächlich zur Ausführung gelangt ist.

Ebenso scheint die Vermutung K. Freys, daß es sich um Abbruchsarbeiten handeln könnte, „die für Bramantes Vierung zunächst nötig wurden und auch erhebliche Kosten beanspruchten", unwahrscheinlich. Aus den Berichten von Paris de Grassis und Grimaldi können wir uns von dem Abbruch ein ungefähres Bild machen. Die hinter der Apsis von Alt-St. Peter gelegenen Bauten sind schon unter Nikolaus V. anläßlich der Fundierung der Tribuna niedergerissen worden.[1])

Bei der Grundsteinlegung des Veronikapfeilers müssen die alte Basilika und die Petronillakapelle im wesentlichen intakt gewesen sein, da die Messe am Hochaltar von Alt-St. Peter gelesen wurde[2]) und die Prozession sich „ab altari per capellam Ste. Petronillae ad Aegyptum"[3]) begab. In demselben Jahre wird noch der zweite Pfeiler begonnen, in dem zu Grimaldis Zeiten das Haupt des hl. Andreas aufbewahrt wurde. Dieser ist jedoch, wie wir im folgenden sehen werden, nicht mit dem jetzigen Andreaspfeiler identisch, sondern offenbar mit dem nordwestlichen. Für die Fundierung der beiden hinteren Pfeiler war die Demolierung der Basilika noch nicht notwendig. Im folgenden Jahre wird vom Erzbischof Enrico Bruni am 16. April der Grundstein zu den beiden übrigen Pfeilern gelegt „e regione, in quibus hodie et linphatorum columna et Pauli tertii sepulcrum est".[4])

Am 22. November 1507 wird die hl. Lanze in das Ciborium des Veronikatuches übertragen.[5]) Sie befand sich bis dahin im Ciborium „supra altare beatae Mariae virginis sepulturae Sti Innocentij", das auf dem Alpharanusplan mit 38 an der linken Seite des Triumphbogens eingezeichnet ist. Die Örtlichkeit ist von Grimaldi an anderer Stelle näher beschrieben: „Innocentij octavi sacellum in veteri Basilica situm erat in loco, ubi nunc est Pauli tertij sepulcrum sub Julio secundo anno MDVII demolitum. Hoc sacellum a Gregorio tertio Pontifice Maximo primitus aedificatum fuit ut inquit Anastasius his verbis. Hic fecit oratorium intra basilicam sancti Petri iuxta arcum principalem parte virorum."[6]) Dies stimmt mit der Angabe des Alpharanus überein. Wir entnehmen aber auch daraus,

---

[1]) De templo Sexti Petronij Probi retro apsidam veteris Vaticanae basilicae, quod Nicolaus V. Pont. Max. solo aequavit novae gratia basilicae aedificandae. Grimaldi, Cod. Barb. lat. 2733, fol. 455. Der „tempio eretto da Probo prefetto della citta di Roma" war die westlich an die Apsis von Alt-St. Peter anschließende dreischiffige Basilika, die Alpharanus unter R verzeichnet. De antiquissimo oratorio Sanctissimi crucis a Symmacho Papa olim exstructo et sub Nicolao quinto novi gratia templi aedificandi ad terram everso. fol. 455 v.

[2]) Franciscus Cardinalis Soderinus Volaterranus nuncupatus supra altare maius b. petri cantavit missam Summo Pontifice sacro cardinalium et episcoporum coetu astante. Qua finita processionem habuit ab ara maxima per capellam sanctae Petronillae, quae erat in loco, ubi nunc est sacellum sanctorum Apostolorum Simonis et Judae ad Aegyptum; hic locus est platea lapicidarum et ecclesia S. Stefani maioris retro apsidam basilicae ad occasum. Grimaldi, Opusc. de Sacrosancto Veronicae sudario . . . et lancea . . . Romae 1620. Mscr. Florenz, Bibl. Magl. fol. 89 r und Cod. Barb. lat. 2733, fol. 446 v. Hinter der Apsis von Alt-St. Peter befand sich die Bauhütte mit den Steinmetzwerkstätten und Materialplätzen (vgl. H. Egger, Röm. Veduten, I, Taf. 37, 40 u. Text S. 31, Fig. 19). Über die Bezeichnung „ad Aegyptum" und S. Stefano maggiore siehe K. Frey, Anm. zu Rg. E 29.

[3]) Paris de Grassis, Msc. Vat. lat. 4739, fol. 201 und Vat. lat. 5635, f. 205. Von der Messe heißt es: „missa fuit prout in ordinario."

[4]) Grim., Cod. Barb. lat. 2733, fol. 448 v u. Flor. fol. 147 mit Berufung auf Demetrio Quasellio liber visitationum.

[5]) Grim., Flor. fol. 68 v mit Berufung auf Paris de Grassis. Ferner fol. 147 r mit Berufung auf Demetrio Quasellio (fol. 148 r).

[6]) Grim., Flor. fol. 141 v Innozenz VIII. beschließt, die Kapelle Gregors III. „magnificentius instaurare in eoque sacrosanctum lanceae ferrum pulcherrimo in ciborio collocare. Operi egregio manumne apponeret obstitit atria mors. At Laurentius Cardinalis nepos sanctissimi antistitis voluntati satisfaciens sacellum ornavit, ciborium construxit, ferrum lanceae reposuit" (fol. 142 v). Am 12. Jänner des Jubeljahres 1500 wird die hl. Lanze aus dem Tabernakel des Veronikatuches, wo sie in der Zwischenzeit verwahrt wurde, feierlich in das neue Tabernakel übertragen (fol. 147 r). Grimaldi schreibt das Tabernakel des Lorenzo Cibo dem Bramante zu und bringt auf fol. 144 r eine genaue Beschreibung und auf fol. 146 r eine Abbildung. Diese Zuschreibung kann nicht aufrechterhalten werden, da das Ciborium vor Bramantes Ankunft in Rom ausgeführt wurde. Nach der abermaligen Übertragung der hl. Lanze in das Veronikatabernakel wurde das Ciborium im äußeren rechten Seitenschiff von Alt-St. Peter aufgestellt, wo es aber „non servivit amplius ad sacrum lanceae ferrum continendum". Im Jahre 1606 wurde es gänzlich zerstört „et ciborium datum caementariis (den Kalkbrennern) demoliendum" (fol. 149 v). Einige Fragmente befinden sich noch in den Grotten.

daß die Örtlichkeit, die Grimaldi durch „ubi nunc est Pauli tertii sepulcrum“ bezeichnet, an gleicher Stelle ist, und daß somit der eine der beiden im Jahre 1507 gegründeten Pfeiler der südöstliche (Andreas-) Pfeiler ist.

Aus der Übertragung der hl. Lanze ersehen wir, daß damals der Triumphbogen mit dem anschließenden Teil des Langhauses noch bestand. Die „voglia“, mit der Bramante nach Condivis und Vasaris Bericht die Demolierung der altehrwürdigen Basilika betrieb, scheint somit doch nicht so groß gewesen zu sein. Jedenfalls sind kaum umfassendere Abbruchsarbeiten vor der Grundsteinlegung vorgenommen worden.

Erst im Jahre 1508 erfahren wir, daß die Weihnachtsvigilie „propter frigora et juges pluvias“ nicht wie gewöhnlich in der Tribuna von Alt-St. Peter „quae erat partim discoperta“ gefeiert werden konnte.[1]) Aus diesem Sachverhalt ergibt sich aber auch, daß das Altarhaus aus Peperin, das Bramante aus gottesdienstlichen Zwecken der alten Apsis vorbaute, sicher erst später begonnen wurde, da die Demolierung des Querschiffes vorausgegangen sein muß, womit auch die zweite Vermutung K. Freys fällt, die Arbeiten vor der Grundsteinlegung könnten auf diesen Bauteil bezogen werden.

Positive Resultate für die Interpretation ergeben sich vielleicht aus dem Vergleich mit einigen anderen gleichzeitigen Dokumenten. E. Müntz teilt aus unbekannter Quelle die Namen der fünf „architecti“ des Zahlungsmandats mit (Gaz. d. B.-A. 1879, XIX, p. 363). Unter diesen befindet sich auch Francesco detto il Guelfo. Aus den Rechnungsbüchern des Hieronimo da Siena aus der Zeit von 1506 bis 1513 14 (Rg. E 24) erfahren wir, daß bereits am 15. April 1506 dem genannten Meister eine Akontozahlung von 1500 Dukaten a carl. X. „sopra alle mura di Santo Pietro“ geleistet wurde. Schon die hohe Summe macht es unwahrscheinlich, daß es sich hiebei um Maurerarbeiten zur Reparatur von Alt-St. Peter handelt. Dies wird zur Gewißheit, wenn wir sehen, daß sich die Zahlung der gleichen Summe „come di sopra“, somit für denselben Zweck, in der folgenden Zeit (30. April, 23. Dezember 1506 ff.) wiederholt. Es kann sich somit nur um Maurerarbeiten für den Neubau handeln, die bereits vor der Grundsteinlegung in Angriff genommen worden waren. Näheres über das Bauobjekt der Arbeiten des Meisters Guelfo erfahren wir aus einer Bürgschaft, die für diesen Meister am 20. April 1506 geleistet wird, in welcher er als „muratore deputato alla fabbrica de San Pietro cive alla tribuna sopradicta“ bezeichnet wird (Anh. 1). Eine gleiche Bürgschaftsleistung vom 10. Juli 1507 (Anh. 5) liegt für einen anderen der fünf Baumeister des Zahlungsmandats, für Jacopo da Caravaggio detto il Frate, vor. Die übernommene Arbeitsleistung betrifft ebenfalls Maurerarbeiten in der Tribuna „precio ... in alliis contractibus designato“ im Werte von 1100 duc. de carl X. H v. Geymüller sieht in der Tribuna den Westchor Nikolaus' V. (S. 355). Die Einwendung K. Freys, daß dieser „schließlich dem Neubau, zu dem zwölf Tage nach dem vorliegenden Mandat der Grundstein gelegt wurde, doch weichen mußte“, ist unstichhaltig, da der Chor nach der Grundsteinlegung tatsächlich aufgeführt und eingewölbt wurde und erst 1585 zur Ausführung der Planung Michelangelos demoliert wurde.

Im Nachlasse Müntz-Geymüller findet sich in Abschrift ein Kontrakt aus dem Jahre 1506 ohne Datum (Anh. 2) zwischen den „magistri“ (ohne Namen) und der Camera Apostolica betreffs Vergebung von Maurerarbeiten. Die Camera verpflichtet sich, die Puzzolanerde und den Sand zu überlassen und Kalk — den rubio zu drei carl. — zu liefern, wofür Bramante bürgt. Wichtig sind die Festsetzungen für die Vermessung des Kubikinhaltes als Grundlage der Lohnberechnung, da sie die Bestimmung der nicht näher bezeichneten Bauobjekte gestatten. Die „capelle piccole, che sonno de una canna“ sind voll für hohl zu rechnen; größere Wölbungen aber nur vom Kämpfer aufwärts. Diese 10 p.-Nischen können nur mit den Nischen identifiziert werden, die zwischen den gekuppelten Pilastern in der Leibung der Kuppelbogen angebracht und nach Uff. 45 und 47 mit $10^{3}/_{4}$ p. kotiert sind. Ebenso haben die Fenster der „Tribuna“ voll für hohl zu gelten, womit nur der Westchor Nikolaus' V. mit den großen Fensterbogen gemeint sein kann. Wir sehen also, daß sich die Arbeiten auf den Ausbau des Chores und die anschließenden Kuppelpfeiler beziehen. Da leider das genaue

[1]) Paris de Grassis, Florenz, C I, fol. 353.

Datum sowie die Namen der Meister fehlen, so kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob wir in dem vorliegenden Kontrakt die Capitula zu erkennen haben, auf die im Zahlungsmandat vom 6. April und in der Bürgschaftsleistung vom 10. Juli 1507 Bezug genommen wird.[1]) Die Annahme Geymüllers findet überdies ihre volle Bestätigung in dem weiteren Fortgang des Neubaues.

ARBEITEN AN DER TRIBUNA UND DEN KUPPELPFEILERN BIS 1510. Müntz und Geymüller führen ohne Quellenangabe einen Kontrakt ohne Datum aus dem Jahre 1507 an, von dem sich im Nachlasse leider keine vollinhaltliche Abschrift vorfindet. Sechs namentlich angeführte Meister verpflichten sich, „am Äußeren der Tribuna die Kapitelle und das Gebälk, innen das Hauptgesims (cornixone) nach der Zeichnung, die Bramante machen wird, auszuführen". Die Interpretation liegt hier klar: es kann damit nur die dorische Ordnung an der Außenseite des Westchores gemeint sein. Daß diese tatsächlich unter Bramantes Bauleitung zur Ausführung kam, beweist eine maßstäbliche Aufnahme im Codex Coner[2]) mit der Beischrift „circum ecclesiam s. petri rome". Die Zeichnungen dieses Sammelbandes stammen nach Ashbys Untersuchung von zwei Händen, von denen die ältere, der auch die erwähnte Aufnahme angehört, ungefähr in das Jahr 1515 zu datieren ist. Die Zeichnung zeigt Kapitell, Architrav und Triglyphenfries, während das Geison fehlt; dies stimmt auch mit den Darstellungen auf gleichzeitigen Veduten überein.[3]) Die Hängeplatte kam überhaupt nicht zur Ausführung.

Über die Arbeiten der in dem Kontrakt erwähnten Meister erfahren wir noch einiges aus den Zahlungsnachweisen. So erhält Meister Julianus Jo. Francisci del Teccio Florentinus[4]) am 10. März 1507 (Anh. 3) und am 13. Jänner 1509 (Anh. 8) Zahlungen für Kapitelle und am 31. Juli 1509 300 fl. „ad bonum computum cornisi tribunae" (Anh. 11). Sind diese Zahlungen, wie zu vermuten ist, mit dem Kontrakt in Zusammenhang zu bringen, so ist für diesen mit dem 10. März ein terminus ante quem gegeben.

Ein anderer Meister des Kontrakts, Menigo Antonio da Carrara, bestätigt am 24. August 1507 (Anh. 6) eine Zahlung „ad bonum computum capitellium fiendorum pro columnis muri, quae vadunt in pilastris magnis tribunae". Geymüller glaubte darin die dorische Altarumhausung zu erkennen. Diese Annahme fußt wohl auf der Deutung von „columnae muri" als Halbsäulen. Die Zeichnung des Marten van Heemskerck[5]), welche die Frontalansicht des tegurium zeigt, läßt allerdings solche vermuten. Columna bezeichnet aber im Sprachgebrauch der Zeit nicht nur Säule, sondern auch Pfeiler, wie die weiter oben zitierte Stelle im Diario des Paris de Grassis beweist, der für die Kuppelpfeiler den Ausdruck „columnae" gebraucht. Serlio bezeichnet mit „colonna piana" (lib. IV, fol. 63 v) Pilaster. Columnae muri dürfte daher ebenso mit Pilaster zu übersetzen sein Die Bezeichnung „in pilastris magnis tribunae" schließt die Beziehung auf das Altarhaus aus; es können damit nur die an den Westchor anschließenden hinteren Kuppelpfeiler gemeint sein.

Die Bestimmung der korinthischen Pilasterkapitelle nach dem Muster des Pantheons, deren Ausführung am 1. März 1508 vergeben wird (Rg. E 7), ist durch das Breitenmaß von 12 p. für die große Pilasterordnung der Kuppelpfeiler sichergestellt. Sie wurden in drei Schichten (ordine) gearbeitet, die den beiden Blattreihen und den „vitici", den Voluten, entsprechen und die abwechselnd 4 und 2 p. tief in die Mauer einbinden. Am 9. März 1509 erhalten zwei von den im Vertrag genannten Steinmetzen eine Teilzahlung für diese Arbeit (Anh. 10).

---

[1]) Einen Beweis dafür, daß die Vertragsbestimmungen mit Meister Guelfo tatsächlich auf gleicher Basis abgeschlossen waren, bieten die Aufzeichnungen des Mensurators Rainerio da Pisa (Rg. E 25), in denen wir die Bemerkung finden: „per e rifacimenti di calce, gli [maestro Francesco detto Guelfo] fu permesso in sulla allocatione, che gli fu permessa a bol. 3 el ruglio [rubbio] . . ."

[2]) Ashby, a. a. O. fol. 71; vergleiche Uff. 105 (Geym. Taf. 20, Fig. 8), Bald. Peruzzi „opa dorica di san p."; darüber das Fenster in der Stichkappe der Chorwölbung.

[3]) H. Egger, Röm. Ved. I, Taf. 32, 33, 37, 40.

[4]) Geymüller unterscheidet in den Regesten irrtümlich zwei Personen: Giuliano di Giovanni und Francesco di Teccio, wie aus Rg. Anh. 11 hervorgeht, in dem der Meister kürzer Julianus Johannis del Teccio heißt.

[5]) H. Egger, I, Röm. Ved. S. 32 ff., Taf. 26 (cf. 28).

EINWÖLBUNG DER TRIBUNA UND DER KUPPELBOGEN. Anfang 1510 scheinen Westchor und Kuppelpfeiler im wesentlichen bis zum Kämpfer fertiggestellt gewesen zu sein. Am 16. Jänner (Rg. E 12) dieses Jahres erfolgt eine Zahlung an Antonio Peregrini und Antonio da Sangallo „ad bonum computum formarum lignaminis necessariarum ad conficiendum arcus". Es folgen weitere Zahlungen am 18. November (Rg. E 14), 15. Februar 1511 (Rg. E 17) und 20. Dezember 1511 (Rg. E 19).[1]) Es handelt sich um Lehrgerüste, die im Rg. 14 näher bestimmt werden „pro arcubus ciborij". Geymüller hat wohl mit Recht darin die Kuppelbogen erkannt.[2]) K. Frey bestreitet dies mit der Begründung, die Bauzeit wäre hiefür zu kurz gewesen, und findet in einer Reihe von weiteren Ricordi den Gegenbeweis.

Mit Rücksicht auf einen Kontrakt vom 11. Februar 1511 (Rg. E 16) gibt er allerdings zu, daß „Anfänge der Bogenwölbung in Stein bei dem einen oder anderen Kuppelpfeiler dennoch erfolgt sein müssen", was allerdings konstruktiv schwer vorstellbar ist. Auch ist vom technischen Standpunkt der Erklärungsversuch unverständlich, es könne sich „um Modelle oder Gerüste für die kassettierten Kuppelbogen in natürlicher Größe" handeln, „unbeschadet ihrer Ausführung in Stein später". Naturgroße Modelle der Kassettierung hätten nur zur Erprobung ihrer Wirkung an Ort und Stelle aufgebaut einen Sinn gehabt, würden also ebenfalls die Hochführung der Kuppelpfeiler zur Voraussetzung haben. Lehrgerüste für die Bogen „unbeschadet ihrer späteren Ausführung in Stein" sind technisch und ökonomisch widersinnig.

In dem oben erwähnten Vertrage verpflichtet sich Giovanni al. Rascia, „perficere arcus sue portionis, videlicet ab utroque pilastro (also nicht von ‚einem oder dem anderen' Pfeiler) altitudinis et grossitudinis designate et iam incepte", und diese Arbeit im Monat März auszuführen „salvis impedimentis temporis capsarum, que intrant ipsos arcus, et lapidibus scalpellinorum". Wir sehen daraus, daß zumindest zwei Pfeiler, die durch einen Gurtbogen verbunden werden sollten, bis zum Kämpfer aufgemauert und die Bogenfüssel bereits ausgelegt waren. Dagegen waren die Lehrbogen noch nicht aufgestellt, wahrscheinlich aber schon an die Zimmermeister vergeben und in Arbeit, ebenso wie die Hausteinarbeiten an die Steinmetze. Gerade dieser Kontrakt gibt ein anschauliches Bild vom Stand und Vorgang der Arbeiten. In den von K. Frey zur Widerlegung der Ansicht Geymüllers angeführten Regesten vermag ich nichts Widersprechendes zu finden; sie scheinen mir vielmehr den raschen Fortschritt der Arbeiten zu bestätigen.

In den Aufzeichnungen des Mensurators Rainerio da Pisa über die Arbeiten des Meisters Guelfo in der Zeit von 1506 bis 1513/14 (Rg. E 25)[3]) findet sich als erste folgende Post: Mauerwerk für einen Pfeiler „a canto alla tribuna grande" vom Fundament bis zum Hauptgesims und darüber „con 1^0 arco di tucto". Die Bestimmung auf einen Kuppelpfeiler ist sichergestellt durch die Beifügung: „diffalcatone triangoli, vani et capelle et altre cose da diffalcarsi." Die Dreiecke, die in Abzug gebracht werden, können nur die Abkantungen der Pfeiler gegen den Kuppelraum sein; die „capelle" sind die großen 40 p.-Nischen (wie aus Rg. E 40 zu entnehmen ist); vani bezeichnet wohl ganz allgemein Hohlräume im Inneren, wie z. B. den Stiegenschacht. Nach der Bezeichnung „neben der großen Tribuna" ist wohl auf einen hinteren Kuppelpfeiler zu schließen.

Ferner werden zwei Fundamente in der „tribuna grande per armare" erwähnt, die wohl zur Aufstellung der Gerüste für die Einwölbung des Chores ausgeführt wurden; darauf dürfte sich auch die nächste Post „lochio et archo di tucto di mattoni" beziehen.

Alle diese und die im Konto noch folgenden Arbeiten dürften in der Zeit ungefähr bis 1510 ausgeführt sein, da die an Guelfo von Anfang 1506 bis 1510 erfolgten Zahlungen (Rg. E 24) bereits

[1]) Hiezu bildet eine Ergänzung einer Zahlung an den Schmiedmeister Francesco di Lazaro de Caravagio am 11. März 1510 (Anh. 12) „ad bonum computum ferramentorum arcuum" und eine Zahlung vom 12. Dezember 1526 für Gerüstholz „dati per la tribuna a tempo di papa Julio" (Rg. E 186).

[2]) Der Hinweis K. Freys auf die Gleichstellung „formae sive capsae arcuum" ist berechtigt. Die Interpretation Geymüllers „Reliefmodell der Kassetten" fällt damit.

[3]) Diese Aufzeichnungen der Preisansätze auf Grund der Vermessungen laufen parallel mit den Aufzeichnungen des Computista Girolamo da Siena über die dem Meister angewiesenen Geldbeträge (Rg. E 24). Bei den üblichen Akontozahlungen ist eine postenweise Übereinstimmung nicht zu erwarten.

mit 12.470 duc. doro bol. $88^1/_2$ nahezu die im Konto des Mensurators berechneten Forderungen von 12.728 duc. doro bol. $47^3/_4$ erreichen, mochte auch die Kollaudierung zur endgültigen Abrechnung erst später, zum Teil unter Fra Giocondo, vorgenommen worden sein.

Über den Abschluß der Wölbungen der Kuppelbogen und des Westchores erfahren wir aus einem Konto des Giuliano Leno vom 15. Februar 1521 (Rg. E 103), „dessen Ausgabeposten aber sämtlich in frühere Zeit gehören, teilweise noch unter Julius II." (K. Frey). Es finden sich darunter die Posten „per disarmare [ausrüsten] 4 archi" und „per disarmare la tribuona". Ein genaues Datum für den Gewölbeschluß der Tribuna gibt Paris de Grassis. Unter „1514 in pascate resurectionis" verzeichnet er: „Appositum est pallium ad altare, id est ad faciem posteriorem, quae respicit corpus basilicae, ipsa basilica heri finita est in copula sive in novo emicilio [hemiciclo] fabricari" (Florenz, Bibl. Magl. t. I, fol. 131).

Damit stimmt auch der Bericht Vasaris über die „fabbrica di San Pietro" überein: [Bramante] la tirò alta fino a la cornice, dove sono gli archi a tutti i quattro pilastri e voltò quegli con somma prestezza et arte. Fece ancora volgere la cappella principale, dove è la nicchia.

Aus den bisher festgelegten Daten ergibt sich folgende Schlußfolgerung: Die Maurerarbeiten zur Hochführung der Westtribuna Nikolaus' V. waren schon einige Zeit vor der Grundsteinlegung wieder in Angriff genommen worden und wurden danach mit Nachdruck bis zur vollständigen Einwölbung weitergeführt. Ob der neuen Bautätigkeit unter Julius II. bereits von Anfang an ein neuer Plan Bramantes zugrunde lag oder erst im Verlaufe der wiederaufgenommenen Arbeiten entwickelt und ausgearbeitet wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls mußte bei der Grundsteinlegung ein Plan des Kuppelbaues festgelegt gewesen sein.

Die anekdotenhafte Erzählung Condivis und Vasaris verrät zu stark eine deutliche Spitze gegen Bramante und die Tendenz, Michelangelo als den wirklichen Urheber des Neubaues hinzustellen, als daß sie vollen Glauben beanspruchen könnte. Für die Künstlerpsychologie, für die Intrigen und Machenschaften unter den konkurrierenden Künstlern am päpstlichen Hofe besitzt sie jedenfalls hohen Quellenwert, für die Baugeschichte von St. Peter kaum.

Die feierliche Zeremonie der Grundsteinlegung darf uns nicht die Anschauung suggerieren, als habe es sich um die Begründung von etwas vollkommen Neuem mit Hinwegsetzen über alles bisher Ausgeführte — auch nur in der Absicht des Papstes — gehandelt. Indem der von Nikolaus begründete mächtige Chor schon zirka siebzig Jahre nach seiner Vollendung dem Abbruch verfiel, aus dem von Julius geweihten Fundament aber nach wechselvollen Schicksalen die Kuppel Michelangelos erwuchs, ist die Grundsteinlegung Julius' II. einer retrospektiven Geschichtsbetrachtung zum Markstein des Beginnes von Neu-St. Peter geworden. Historisch ist sie anders zu bewerten. Tatsächlich markiert sie nur eine neue Bauperiode, die an das Frühere anknüpft und es fortführt. Sie war nicht, was sie uns heute vor allem bedeutet, die Inaugurierung einer neuen künstlerischen Idee, sondern ein repräsentativer Akt, der in erster Linie von politischen und persönlichen Interessen des Papstes diktiert war: sie sollte ihn als den wahren Initiator des Neubaues der Mit- und Nachwelt zeigen, an ihn das ewige Gedächtnis binden; dies dokumentieren vor allem die Breven, durch die die ganze Christenheit davon in Kenntnis gesetzt wurde.[1])

In den neuen kühnen Gedanken Bramantes, die wir aus der einzigen erhaltenen Zeichnung, dem Münzbild, und der spärlichen Zeugenschaft von Zeitgenossen[2]) mehr ahnen als sicher fassen können, mit ihrem vorurteilslosen Ignorieren des Überkommens mochten wohl die weitausholenden Absichten des Papstes den erwünschten Ausdruck finden — schon die Zeitgenossen erkannten diese geistige Wahlverwandtschaft zwischen dem Bauherrn und dem Architekten: se Bramante . . . non havesse trovato Julio secondo Pont. Mass. la grandezza de l'animo delquale fu conforme a le sue voglie, non havrebbe potuto far l'opere, ch'ei fece in Roma, schreibt Serlio (lib. IV, fol. IIr), und

[1]) Vgl. Onuphrius Panvinius (zit. bei Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. S. 11), der Julius II. als „magnarum semper molium avidum" bezeichnet.

[2]) Egidius de Viterbo, s. Pastor, Gesch. d. Päpste, III$^{3-4}$, S. 772 f.

ähnlich äußert sich Vasari —, anderseits mochte dem Papste die Fortsetzung des bereits Begonnenen nicht nur ein Gebot der Klugheit erscheinen, sondern für die schnellere Bauführung sogar erwünscht sein, sofern nur sein Ruhm dadurch gewahrt wurde. Jedenfalls wurde Bramante mit der Aufgabe der Fortführung der vorhandenen Anfänge betraut und mußte ihnen seinen neuen Plan anpassen.

Geymüller hat versucht, den Bau der Westtribuna, der so sehr seinen Ansichten über den „endgültigen Entwurf Bramantes" zuwiderlief, als Provisorium zu erklären. Seine Gründe sind wenig überzeugend. Zur Abhaltung der gottesdienstlichen Handlungen konnte der offene Chor während der Bauführung nicht in Betracht kommen: hiefür wurde das Altarhaus errichtet, das tatsächlich ein Provisorium war. Galt es aber nur „den Schein zu retten, als benutzten sie [der Papst und Bramante] die Anfänge ihrer Vorgänger", so ist nicht einzusehen, warum gerade dieser Bauteil mit solcher Eile betrieben und vollendet wurde, warum er innen und außen mit Pilastern und Gesimsen in Hausteinarchitektur, mit Säulen in den Fensteröffnungen und einer stuckierten Wölbung überaus reich ausgestattet wurde.

Die Feststellungen über den Arbeitsverlauf in den ersten Jahren nach der Grundsteinlegung ergeben aber noch eine andere Schlußfolgerung. Wir haben gesehen, daß die Kuppelpfeiler in rascher, ununterbrochener Arbeit hochgeführt, daß von vornherein die Steinmetzarbeiten der Kapitelle vergeben wurden und daß man in überraschend kurzer Zeit bereits an die Einwölbung schreiten konnte. Dies beweist überzeugend, daß für diese Bauteile ein feststehender Plan vom Arbeitsbeginn an vorlag und dieser während der Ausführung nicht geändert wurde. H. v. Geymüller hat in scharfsinniger Deduktion endgültig festgestellt, daß die heute bestehenden Kuppelpfeiler bis auf die spätere Vermauerung der Nischen mit den von Bramante ausgeführten identisch sind. Der erst später bekannt gewordene Plan im Codex Coner bringt überdies die volle Bestätigung hiefür. Die Planung der bestehenden Kuppelpfeiler mußte daher zur Zeit der Grundsteinlegung schon festgelegt gewesen sein. Dies beweist auch die früher zitierte Erwähnung der 10 p.-Nischen in einem Kontrakt aus dem Jahre 1506.

Diese Feststellung ist wichtig für die Beurteilung der Abbildung der Peterskirche auf der zur Grundsteinlegung von Caradosso geprägten Medaille.[1]) Die Darstellung ist für den kleinen Maßstab bis auf die durch Material und Technik bedingten Abbreviaturen genau durchgeführt und kann schon durch die Persönlichkeit Caradossos, der Bramante persönlich nahestand, Authentizität beanspruchen. Wir müssen nun die Frage aufwerfen: Ist die ausgeführte Pfeilerform mit dem Münzbild zu vereinbaren? Geymüller (S. 257) scheint diese Möglichkeit auszuschließen, ohne jedoch die Frage präzis zu stellen. Sie muß entschieden verneint werden. Das Münzbild läßt folgende sichere Schlüsse zu:

1. Die Tribunen können keine Umgänge haben; hiezu ist der Unterschied zwischen der Breite des rechteckigen Unterbaues und der aufgehenden Mauer der Apsis zu gering.

2. Die Mauerstärke des rechteckigen Unterbaues muß der Leibungsbreite der Kuppelpfeiler entsprechen; diese muß somit wesentlich schmäler als bei den ausgeführten sein.

3. Die Kuppelpfeiler müssen gegen die Nebenkuppeln stark abgeschrägt sein, da die Kuppel wesentlich breiter ist als die Kreuzarme.

4. Die Kreuzarme sind zwei Joche lang, von denen das erste der Nebenkuppel, das zweite dem Eckturm entspricht.

Alle diese Bestimmungen entsprechen dem Pergamentplan Bramantes. Die Abweichungen, die Geymüller feststellt — breitere und weiter vorgeschobene Türme —, sind dagegen sekundär. Simil hat im St. Peter-Werk Letarouillys[2]) eine Rekonstruktion versucht, welche den Aufriß des Münzbildes über dem Grundriß des Bramanteplanes zeigt und zumindest die Möglichkeit dieser Kombination erweist. Könnte die Stichhaltigkeit der Interpretation bei der Unzuverlässigkeit derartiger Münzbilder zweifelhaft erscheinen, so wird sie durch die Übereinstimmung mit dem Bramanteplan zur Gewißheit.

[1]) Geymüller, a. a. O. Taf. 2, wo auch die späteren Medaillen mit Darstellungen von Neu-St. Peter bis in die Zeit Julius' III. zusammengestellt sind.

[2]) Letarouilly, Le Vatican et le Basilique de Saint-Pierre de Rome, Paris 1882, Projets divers, pl. 3.

Es ergibt sich hieraus, daß das Münzbild nicht dem bei der Grundsteinlegung maßgebenden Plan entsprach, sondern einem Vorentwurfe Bramantes, „che non ebbe effetto", wie Antonio von der Planzeichnung bemerkt.

KONTREPFEILER. In den oben erwähnten Aufzeichnungen des Rainerio da Pisa wird weiter das Fundament eines zweiten Pfeilers erwähnt „a canto al sopradetto" mit bezug auf den einen hinteren Kuppelpfeiler. Die Ausführung fällt noch „a tempo di papa Julio", die Messung erfolgt aber erst nach dem 1. November 1513, da Fra Giocondo sie approbiert. Näheres über die Maße dieses Pfeilers, welche uns eine Bestimmung gestatten, erfahren wir aus einem späteren Ricordo vom 28. Juli 1514 (Rg. E 40); er enthält die genauen Maße der Kubatur und kann als Muster für die Art der Berechnung gelten. Das Fundament ist verglichen (raggualiato) $52^1/_2$ p. tief und unter der Erde 56 × 97 p., ober der Erde 54 × 82 p. (nachträglich korrigiert auf 84) im Geviert. Dies entspricht ungefähr den „pilastri a riscontro" in den Kreuzarmen, die nach Werkzeichnungen Antonios da Sangallo (Uff. 45 u. 47) einschließlich der Pilastervorlagen 59 × 85 p. messen, wenn wir annehmen, daß nur der Mauerkern ausgeführt war.[1]) Diese Bestimmung wird erhärtet durch die weiteren Maßangaben der Hohlräume, die in Abzug gebracht werden. Unter dem „pozzo non ripieno" ist ein Schacht in der Mauer zu verstehen, wie solche aus Materialersparnis in den mächtigen Mauermassen ausgespart wurden.[2]) Ferner werden zwei „cappelle, che sono e mezzi tondi" abgerechnet „e quali accozzati insieme, fanno 1⁰ tondo perfetto; el vano del quale sono canne 4."[3]) Es sind dies unverkennbar die 40 p.-Nischen. Die „triangoli" fehlen bezeichnenderweise. Es handelt sich daher sicher nicht um einen Kuppelpfeiler. Die genauere Lage des Kontrepfeilers ergibt sich aus der Notierung einer Pilastervorlage „verso la cappella de Franzesi, che escie fuora di dita misura".

Der Pfeiler wurde später von den Meistern Jacopo Murgeria, dem Frate[4]) und Francesco di Cremona weitergeführt (Rg. E 45).

Die Lokalisierung wird ferner durch Rg. 46 bestätigt, in dem der Pfeiler — „fa el frate et maestro Francesco" — durch den Zusatz „inverso la cappella del re de Francia" näher bestimmt wird.

Zwischen diesem Pfeiler und dem „pilastro della cappella grande" (hinterer Kuppelpfeiler) wird — sicher noch zu Lebzeiten Bramantes — ein Fundament von Giuliano Leno ausgeführt (Rg. E 39). Der von Guelfo begonnene Pfeiler muß daher auf der Westseite des linken Kreuzarmes gelegen gewesen sein. Das Fundament des Giuliano (man beachte, daß es nicht Pfeilerfundament heißt) kann ich daher nur mit der Verbindungsmauer des südwestlichen Kuppelpfeilers mit dem Kontrepfeiler des Kreuzarmes identifizieren, in der sich die „Fra Giocondo-Nische" (Uff. 44) befand. Die Maße geben allerdings keine befriedigende Deutung.

Ebenso wie im südlichen Kreuzarm wurden auch die Kontrepfeiler im Langhaus noch „a tempo di papa Julio" zirka 6 p. hoch über den Boden aufgeführt (Rg. E 42 u. 43). Die topographischen Bezeichnungen sind eindeutig: Meister Giorgio da Choldre, der schon in einem Zahlungsauftrag vom 26. Januar 1509 (Anh. 8) erwähnt wird, führte den rechten Pfeiler „a canto agli organi inverso l'altare maggiore" auf.

K. Frey weist auf die Stellung der Orgel auf dem Alpharanusplan (n. 40) hin (S. 55, Anm.). Doch ist hier nicht diese ursprüngliche Aufstellung über dem Altar des hl. Pastor, sondern die

[1]) Daß es sich aber tatsächlich um verglichene Maße handelt, beweisen die zahlreichen Korrekturen und die Meinungsverschiedenheiten der Mensuratoren (vi fussino molte dispute) und schließlich die Einigung auf das Längenmaß von „palmi $83^1/_2$ al 84" (Rg. E 41).

[2]) Auf einer der Werkzeichnungen des südlichen Kreuzarmes von Antonio d. J. (Uff. 45) sehen wir derartige Schächte mit der Beischrift „pozzo" eingetragen.

[3]) Bei dem Kubikmaß von „canne" 40 palmi 34 für den Abschlag der Hohlräume (S. 53, 2. Zeile) ist ein Schreibfehler unterlaufen; es soll heißen c. 59 p. 34, wie die 5. Zeile und Rg. 41 beweisen. Wahrscheinlich ist in der 1. Zeile auch c. 48 p. 21 statt c. 40 p. 21 zu lesen, wie die Addition c. 11 p. 13 + c. 48 p. 21 = c. 59 p. 34 ergibt.

[4]) Die Gleichstellung des Frate mit den beiden anderen ausführenden Baumeistern schließt es aus, in ihm Fra Giocondo zu vermuten, wie K. Frey annimmt. Es ist wahrscheinlich Jacopo di Tommaso Ungherini Mangone, detto el frate da Charavagio damit gemeint (Anh. 1, 4 u. 5), was wohl auch für Rg. E 25 all. 3 gelten dürfte.

spätere über der Statue des hl. Petrus (n. 42) gemeint, wie sie uns eine Heemskerckzeichnung mit dem anstoßenden unvollendeten Langhauspfeiler zeigt (H. Egger, a. a. O. I, Taf. 26). Die Übertragung dürfte wohl ungefähr gleichzeitig mit der hl. Lanze Ende 1507 erfolgt sein. Das Längenmaß (Leibungstiefe) bildet keine Kontrolle, da der Pfeiler gegen das Schiff noch unvollendet war (aveva lasciato le morse inverso la chiesa); die Breite beträgt 50 p.; der Überschuß (4 + 12 [Pilaster] + 15 [Interkolumnium] + 12 [Pilaster] + 4 = 47 p.) dürfte sich auf die Verbreiterung des Fundaments beziehen. Ausdrücklich werden die „cappelle" (40 p.-Nischen) erwähnt, die später abgezogen werden sollen.

Den linken Schiffpfeiler gegenüber führte Meister Foglietta auf[1]); die Maße sind 50 p. Breite zu 85 p. Länge, die vollständige Leibungstiefe, einschließlich der „cappelle". Die Grundrißgestalt dieser Pfeiler sehen wir auf einer Aufnahmeskizze der bereits ausgeführten Bauteile und der Rudera von Alt-St. Peter von Baldassare Peruzzi (Uff. 11, Jov. IX); sie zeigt die gekuppelten Pilaster im Verhältnis 12/15/12.

Schließlich wurden sicher noch unter Bramantes Bauleitung die Fundamente der Kontrepfeiler im rechten Kreuzarm ausgeführt, da im Ricordo vom 6. Oktober 1514 (Rg. E 47) bei der Messung der Pfeiler als „pilastro vecchio" bezeichnet wird. Die Ortsbestimmung lautet „inverso le stale". Der Stich Lafreris im „Speculum Rom. Magnif." mit der Vogelperspektive des Vatikans und der vatikanischen Gärten führt die „fienili et stalle di palazzo" unter Y nordwestlich von St. Peter an.[2]) Der Pfeiler wurde von Giuliano Leno begonnen und von Giovanni di Scotto und Bernardo da Bergamo fortgesetzt (Rg. E 50). Meister Giovanni führte auch den Pfeiler a riscontro und später die „volta a rosoni" (60 p.-Bogen) aus.[3])

Den bisher geschilderten Stand der Arbeiten zeigt ein fragmentarischer Grundriß von St. Peter im Codex Coner (fol. 31), der von der älteren Hand stammt. Er ist offenkundig die Kopie nach einem genauen, maßstäblich aufgetragenen Aufnahmeplan des Bestandes und nicht ein Entwurf wie der Plan auf fol. 17 (s. S. 17). Die Originalaufnahme dürfte aus der Zeit des Wechsels in der Bauleitung während der Todeskrankheit Bramantes stammen.

Aus dieser Feststellung der Aufführung der Kontrepfeiler unter Bramante ergibt sich im Zusammenhang mit der vorerwähnten Peruzzizeichnung und dem Conergrundriß mit Gewißheit, daß Bramante den Bau eines Langhauses begonnen hat. Der Plan Raffaels bedeutet daher nicht, wie vielfach vermutet wurde, die Umwandlung einer Zentralanlage, die Bramante geplant habe, in einen Langhausbau, sondern gestaltet nur das Modell Bramantes, das dieser unvollendet hinterlassen hatte, aus — „seguitando però i vestigi di Bramante" (Serlio, III, fol. 36). Die Vermutung müßte sich allein aus der Tatsache ergeben, daß nicht nur der Plan Raffaels, sondern auch die gleichzeitigen Pläne Giulianos, Francescos und Antonios da Sangallo durchweg Langhausbauten zeigen. Der Einfluß des Raffaelplanes könnte als Erklärung nicht genügen, wenn er darin etwas Neues gebracht hätte; die stärkere Nachwirkung des in Ausführung begriffenen Bramanteplanes hätte sich gerade hier äußern müssen. Das Zeugnis Onofrio Panvinios[4]) ist dagegen von untergeordneter Bedeutung, da es auf Serlios Angaben fußt und selbst als Deutung eines damaligen Schriftstellers (1530 geboren!), worauf Jovanovits sich beruft[5]), kaum besonderer Beachtung wert ist.

[1]) Dieser Pfeiler ist nicht, wie K. Frey zu vermuten scheint (S. 78, Anm. 1), mit dem „pilastro grande del Foglietta« in den Rg. 182, 190 und 191 identisch. Der in diesen Rg. erwähnte Pfeiler des Giuliano Leno „a canto alla sagrestia" (Alpharanus V) oder „verso santo Stefano" [minore] (Alpharanus N) kann nur der östliche Kontrepfeiler des südlichen Kreuzarmes sein. Daher muß der Pfeiler des Foglietta „a riscontro" der südöstliche Kuppelpfeiler sein. Auf diesen oder den oben erwähnten Langhauspfeiler dürfte sich auch die Legende der Zeichnung Uff. 1652 beziehen: „chornice chavata nello fundamento del foglietta dove fu sotterato el vernja in santo pietro e bramante la fecie sotterare nello fundamento." Vgl. Uff. 1699, Cod. Coner fol. 82 mit Darstellungen desselben Gesimsprofils und Serlio, lib. III, fol. 26. Die übereinstimmende Beischrift läßt in einer der beiden Zeichnungen Peruzzis das Original vermuten.

[2]) Th. Hofmann, Raffael als Architekt, Bd. IV, Taf. XI, Fig. 1.

[3]) Rg. 477/17: „cupolletta dello ottangolo [Letarouilly-Simil, pl. 3, fig. 2, k] che e verso le stalle del papa et sopra la volta a rosoni fatta per maestro Giovanni ischultore."

[4]) Onuphrius Panvinius, Vat. lat. 7010, l. VII, c. I.

[5]) Jovanovits, a. a. O. S. 47.

CAPPELLA DEL RE DI FRANCIA. Vasari fügt seinem Bericht über die Errichtung der Kuppelbogen und der Westtribuna hinzu: „attendendo [Bramante] insieme a far tirare inanzi la cappella che si chiama del Re di Francia." Diese Bezeichnung kam ursprünglich der Petronillakapelle zu und ging von dieser auf den an ihrer Stelle errichteten südlichen Kreuzarm über. Auch hier ist diese doppelte Bedeutung für die Interpretation störend, um so mehr, als bis jetzt nicht bekannt ist, wann die Petronillakapelle demoliert wurde.

Fundierungen im südlichen Kreuzarm müssen jedenfalls noch unter der Bauleitung Bramantes begonnen worden sein, da am 6. und 16. Oktober 1514 Messungen bereits ausgeführter Mauerkörper an dieser Stelle vorgenommen wurden (Rg. E 46, 48, 49). Nehmen wir die gleiche Tiefe der Fundierungen wie bei den Kontrepfeilern an, so können die Arbeiten bei dem Höhenmaß von 49, resp. 40 p. höchstens die Niveaugleiche erreicht haben. Jeder weitere Anhaltspunkt für Form und Anordnung fehlt.

In dem schon früher erwähnten Konto des Giuliano Leno vom 15. Februar 1521 (Rg. E 103) finden sich noch folgende Posten:

Per le capelle ripiene et per la meta della capella del re di Francia rifatta . . . . duc. 800
Per le mura della capella del re di Francia et conci et pilastri et capitelli . . . . . duc. 14.000

Die erste Post dürfte sich, nach dem Ausdruck „rifatta" zu schließen, auf Wiederherstellungsarbeiten an der alten Kapelle beziehen, obwohl anderseits anzunehmen ist, daß die Kapelle noch unter Bramante demoliert wurde. Ich versuche mir die schwerverständliche Anmerkung in folgender Weise zu deuten. Die südliche Hälfte (metà) des Rundbaues konnte in seinem Unterbau teilweise als Fundierung für den inneren Mauerring des Kreuzarmes Verwendung finden, wozu die Ausmauerung der Mauernischen (capelle ripiene) und Ausbesserungen nötig waren.

Die zweite Post bezieht sich wohl sicher auf den Neubau. Leider fehlt uns für die Datierung dieser, wie erwähnt, schon einer früheren Zeit angehörigen Zahlungen ein sicherer Anhaltspunkt. Vielleicht bezieht sich diese bedeutende Post auf die von Raffael ausgeführten „chornige di marmo" und die „chornige di trevertino", welche Antonio in seinem „Memoriale" erwähnt (Geym. S. 300).

Für die wichtige Frage, wie Bramante den Abschluß der Kreuzarme plante, ist damit wenig gewonnen. Einen sicheren Anhaltspunkt bieten allein die Angaben über den westlichen Kontrepfeiler des südlichen Kreuzarmes. Ausdrücklich werden zwei große Nischen erwähnt, daher wurde auch die gegen den Umgang gerichtete 40 p.-Nische bereits unter Bramante ausgeführt. Es ist daraus zwingend zu folgern, daß der Abschluß des Kreuzarmes nicht entsprechend der Westtribuna durch eine einfache Apsis erfolgen sollte. Der Nische mußte also schon in der Planung Bramantes ein Umgang entsprechen. Wir sehen, wie der Kuppelpfeiler zum Regulativ der ganzen Anlage wird. Die an den Kontrepfeiler anschließenden Fundamente müssen sich also auf die äußere oder innere Halbkreismauer beziehen. Über die Formgebung dieses Umganges erfahren wir aus den Ricordi nichts. Eine Ergänzung bilden hier die Zeichnungen. Auch hier läßt das gleichzeitige Auftreten des Umganges in dem Plan Raffaels und den Zeichnungen Giulianos und Francescos da Sangallo auf die gemeinsame Quelle im Bramanteplan schließen. Diese Vermutung wird gestärkt durch die Beobachtung, daß die Giulianopläne sich in der Gliederung des Umganges wesentlich von der späteren Ausführung unterscheiden. Der grundlegende Unterschied zeigt sich in den mächtigen Pfeilermauern, die bei Giuliano den Umgang von dem Mittelschiff scheiden und denen der Breite nach im Umgang ein ganzes Joch entspricht. Dadurch war es möglich, das Motiv der gekuppelten Pilaster der Westtribuna in den Kreuzarmen entsprechend zu wiederholen.

Durch die Anordnung gekuppelter Pilaster ergaben sich aber weit schmälere Öffnungen gegen den Umgang, als sie die spätere Ausführung bei einfachen Pilastern zeigt (Pläne Antonios und Peruzzis, z. B. Uff. 45, Geym. Taf. 38, Fig. 1). Bei diesen engen, schmalen Öffnungen wäre aber auch das System, wie es zum Beispiel die Zeichnung Antonios Uff. 54 (Geym. Taf. 33, Fig. 1) darstellt, nicht durchführbar gewesen: die eingestellten Säulen wären unerträglich nahe aneinandergerückt, sollten die Interkolumnien als Kommunikation mit dem Umgang dienen. Nimmt man dagegen kleinere Säulen

mit geringerem Durchmesser an, so hätten sie auf dem Boden stehend das Kämpfergesims der 40 p.-Nischen nicht erreicht: denn man beachte, daß die Höhenkoten durch die ausgeführten Kuppelpfeiler im wesentlichen gegeben waren, auch wenn erst von Raffael die Gesimse eingezogen wurden. Jedenfalls bedingt die Grundrißanordnung Giulianos auch einen anderen Aufriß

Die Wiederholung der gekuppelten Pilaster der Westtribuna in den Kreuzarmen läßt vermuten, daß eine noch weitergehende Übereinstimmung gedacht war. Die verschiedenen Versuche Giulianos zeigen, daß man unter Beibehaltung der Westtribuna eine möglichst einheitliche Anlage aus den disparaten Elementen zu erreichen strebte. Die Öffnungen des Umganges sind daher offenbar in ähnlicher Weise im Aufriß zu ergänzen wie die ihnen entsprechenden Fenster der Westtribuna (Uff. 4 u. 5; Geym. Taf. 23, Fig. 3 u. 2). Die kleinen eingestellten Säulen sind wohl in Übereinstimmung damit auf einem hohen Parapett zur Unterteilung der Arkadenbogen zu denken. Der breite Anschlag seitlich der Pilaster (Uff. 7, Geym Taf. 26, Fig. 1) läßt auf konzentrische Archivolten mit Scheiben dazwischen, wie in der Westtribuna, schließen. Tragen wir uns diese Bogen maßstäblich auf, so sehen wir, daß auch bei der Annahme, daß die Parapette höher sind als die Pilastersockel, wie auf den erwähnten allerdings recht ungenauen Skizzen, der Bogenscheitel jedenfalls unter das durchlaufende Kämpfergesims der 60 p.-Bogen fällt, so daß der Anlage von Umgängen keine Schwierigkeit entgegensteht. Der Abschluß der Kreuzarme stellt sich somit im wesentlichen als eine Wiederholung der Westtribuna dar, um die ein Umgang herum geführt ist, der sich durch große Fenster gegen die Tribuna öffnet.

Diese Auffassung findet eine weitere Bestätigung durch einen Grundrißplan Antonios da Sangallo in der Wiener Hofbibliothek (Fig. 30). Die Zeichnung ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Im Osten ist ein Teil der alten Petersbasilika in den Neubau einbezogen. Die Ostfront mit den fünf Toren ist beibehalten; nur die äußeren Seitenschiffe wurden ausgeschieden, so daß an Stelle der äußeren Säulenreihe die Außenmauer tritt. Die Beibehaltung der ganzen fünfschiffigen Breite hätte die Durchführung der Nebenkuppelachsen mit den Loggien nach außen unmöglich gemacht. Diese Loggien sind ein charakteristisches Motiv des Bramanteplanes und des Münzbildes und treten nochmals auf der großen Rötelzeichnung Francescos da Sangallo (Uff. 20) auf. Auf dem Raffaelplan sind sie bereits von den Innenräumen absorbiert und kehren auch in den späteren Entwürfen nicht wieder. Die seitlich der alten Basilika freistehenden Türme sowie die kreisförmigen Eckkapellen mit abwechselnd runden und rechteckigen Nischen finden sich mehrfach auf Blättern Antonios aus der Zeit Giulianos und Raffaels Die Kuppelpfeiler sind in der endgültigen Form mit vermauerten Nischen aber ohne Tabernakel dargestellt. Von besonderem Interesse sind die Umgänge des Kreuzarmes und der Westtribuna, welche auffallenderweise verschieden ausgebildet sind. Der Umgang des Kreuzarmes zeigt im wesentlichen schon die Form der zweiten Phase: schmale Pfeiler mit je einem Pilaster, dazwischen je vier Säulen; an der Innenseite der Außenmauer abwechselnd runde und rechteckige Nischen, an der Außenseite eine gleichmäßige Teilung durch Pilaster. In der Detaildurchbildung verrät sich jedoch noch ein frühes Stadium, so in den runden Nischen in der Außenmauer gegenüber den Pfeilern, die bei Giuliano noch stark ausgeprägt, später zusammenschrumpfen oder überhaupt verschwinden, und vor allem an der Außenfront in der Anordnung von Pilastern statt der Halbsäulen und dem Fehlen der Tabernakel. Alle diese Indizien sprechen für eine Datierung in die Zeit Raffaels.

Der westliche Umgang unterscheidet sich auf den ersten Blick durch die engeren Öffnungen zwischen den Pfeilern und das schwächere Hervortreten der Umgänge aus dem Quadrat der Außenmauern. Sehen wir uns die Gründe dieser Abweichungen an, so erkennen wir, daß der Mittelpunkt des Halbkreises der Tribuna unmittelbar hinter der verlängerten Leibungslinie der 60 p.-Bogen liegt, das heißt, daß die innere Halbkreismauer mit der Westtribuna Bramantes identisch ist. Betrachten wir nun genauer die Gliederung an der Innenseite, so finden wir auch hier im wesentlichen Übereinstimmung[1]): die Pfeiler sind so breit, daß zwei gekuppelte Pfeiler angeordnet sind, wodurch die

[1]) Abweichend ist die Anordnung von einem halben und zwei gekuppelten Pilastern nach dem 60 p.-Bogen, während die Ausführung nur einen halben und einen ganzen Pilaster aufweist. Dessenungeachtet fallen die Kreismittelpunkte vollkommen zusammen.

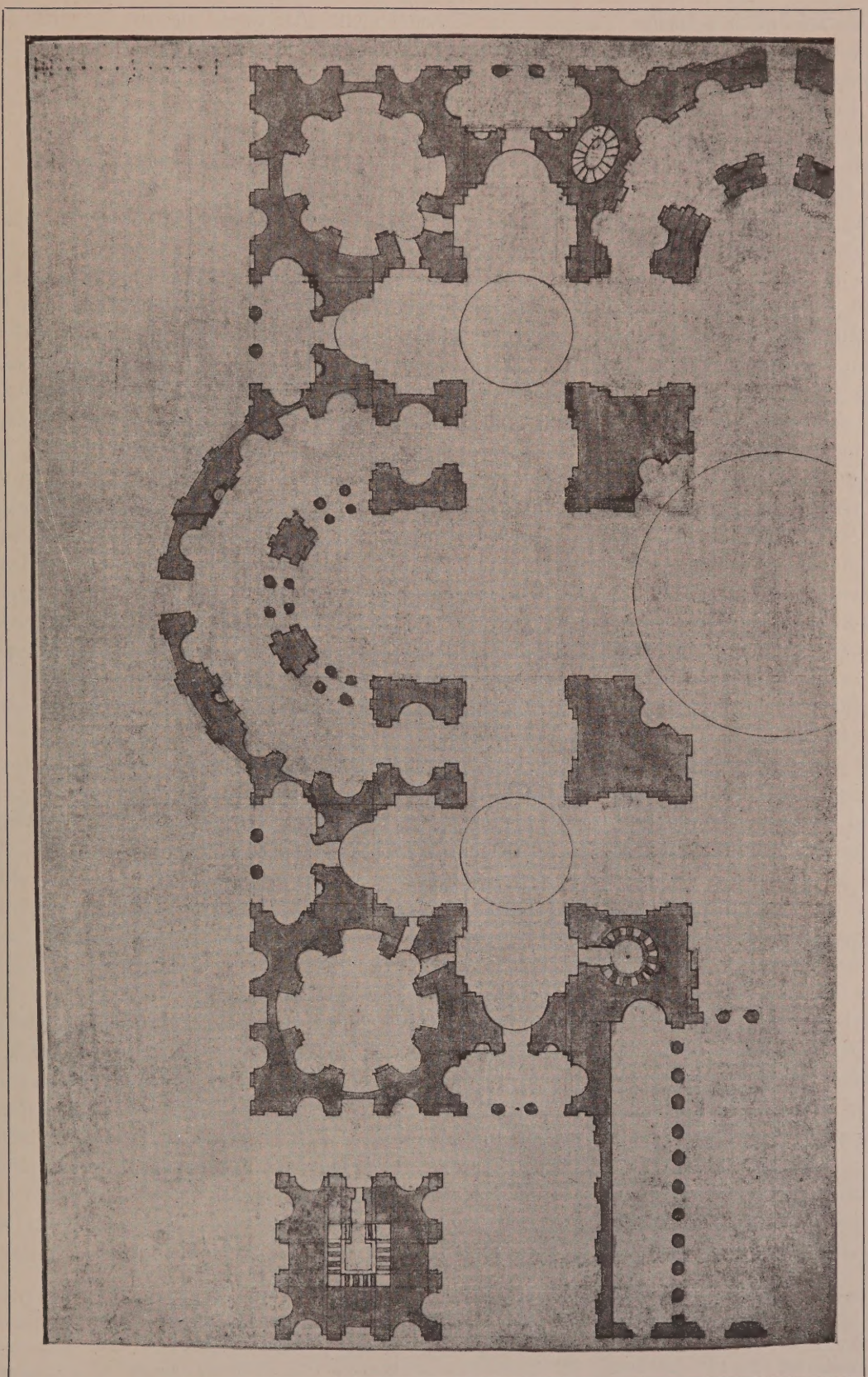


Fig. 30. K. k. Hofbibliothek in Wien. Antonio da Sangallo d. J., Entwurf für St. Peter.

Öffnungen wesentlich schmäler geraten. Der Entwurf stellt sich somit als ein Versuch dar, unter Beibehaltung der von Bramante ausgeführten Westtribuna diese den Kreuzarmen durch Herumführen eines Umganges anzupassen. Meines Wissens ist dies das einzige Blatt, auf dem sich diese interessante Anordnung findet. Wesentlich für die vorliegende Untersuchung scheint mir, daß überhaupt ein derartiger Versuch gemacht wurde, und daß damit durch ein Dokument aus der Zeit erwiesen wird, daß die Innenarchitektur der Westtribuna mit der Anlage eines Umganges vereinbar ist. Da die Entwürfe Giulianos in den Kreuzarmumgängen mit dem westlichen Umgang der besprochenen Zeichnung grundrißlich nahezu übereinstimmen, sind wir berechtigt, auch für den Aufbau das gleiche anzunehmen, das heißt im Westchor Bramantes das Vorbild zu sehen.

Bei der schon früher erwähnten Ungenauigkeit des Holzschnittes Serlios, besonders in den Verhältnissen, ist nicht sicher festzustellen, wie die Pfeilergliederung auf dem „Raffaelplan" zu verstehen ist. Pilaster sind überhaupt nicht eingetragen: die Nische in der Mitte des Pfeilers gegen das Schiff würde auf gekuppelte Pfeiler schließen lassen, wenn sie nicht eine willkürliche Zutat Serlios ist; allerdings zeigen sich auch in der Außenmauer gewisse Übereinstimmungen mit den Giulianoplänen.

Es stellt sich nun die Frage, wann und von wem wurde die Veränderung des Kreuzarmplanes vorgenommen, wie sie uns spätere Werkzeichnungen Antonios und Heemskerckveduten[1]) zum Teil als ausgeführt zeigen (zweite Phase). Einen sicheren terminus ante quem gibt eine Zeichnung Antonios (Uff. 79, Geym. Taf. 33, Fig. 2), welche die Außenfront des Umganges darstellt und über der Eingangstür die Aufschrift „Leo Papa decimo" trägt. Hiezu gehören noch die Blätter Uff. 54 (Geym. Taf. 33, Fig. 1) mit der Darstellung des Schnittes durch den Umgang und des Systems auf gleichem Papier (Wasserzeichen: Sirene im Kreis) und Uff. 60 (Geym. Taf. 34, Fig. 1 u. 2); mit den Aufrissen der Außenfront des Umganges und der 40 p.-Nische mit dem 60 p.-Bogen. Auf diesen Blättern ist die Außenmauer bereits durch dorische Halbsäulen und Tabernakel gegliedert; im Inneren ist an den Pfeilern nur je ein Pilaster angeordnet, dazwischen sind dorische Säulen ohne Sockel eingestellt, die das durchlaufende Kämpfergesims der 40 p.-Nischen tragen. Sie zeigen somit die zweite Phase der Entwürfe für den Umgang bereits voll entwickelt.

Wir wissen anderseits aus dem „Memoriale", daß von Raffael die Gliederung der 40 p.-Nischen, das Kämpfergesims aus Marmor und das Gebälk aus Travertin, das den Kämpfer der 60 p.-Bogen bildet, ausgeführt wurden. Antonio kritisiert im Memoriale diese Arbeiten Raffaels, indem er die Verkröpfung des Marmorgesimses über den kleinen Pilastern der 40 p.-Nischen und die Ausbildung des Travertingesimses als dreiteiliges Gebälk tadelt. Gerade diese von ihm als fehlerhaft bezeichneten Ausführungen finden wir auf diesen Blättern verzeichnet. Die Zeichnungen sind also entweder noch aus der Zeit Raffaels oder geben doch, wenn sie in der kurzen Zeit zwischen den Todesdaten Raffaels und Leos X. entstanden sein sollten, im wesentlichen den Plan Raffaels wieder. Die gleiche typische Grundrißdisposition finden wir auch auf der Zeichnung Baldassare Peruzzis (Uff. 14, Geym. Taf. 20, Fig. 6), welche den Raffaelplan als Grundlage benutzt und die wir in die Zeit kurz nach Eintritt Peruzzis in die Fabbrica datiert haben (S. 27). Der neue Entwurf für die Umgänge (zweite Phase) muß daher auf Raffael zurückgeführt werden.

Vasari übergeht allerdings bei der Angabe der nach Bramantes Tod vorgenommenen Änderungen an dem südlichen Kreuzarm Raffael vollständig und berichtet dagegen von Baldassare Peruzzi: „facendo nella crociera verso camposanto, la cappella del Re di Francia, alterò quel'ordine." Unter Raffael dürfte nur wenig tatsächlich zur Ausführung gekommen sein. Die nächste Bauperiode, in der die Arbeiten im südlichen Kreuzarm weitere Fortschritte machten, scheint allerdings in die Zeit Peruzzis zu fallen. In den Ricordi finden sich darüber nur spärliche Angaben. Wir hören von der Ausführung und Aufstellung von Säulen und Architraven, ohne aber Näheres über Ort und Anordnung zu erfahren.[2]) Es

[1]) Egger, a. a. O. I, Taf. 29, 32, 35, und Anon. d. XVI. Jh. Taf. 35 (das Blatt ist nach d. 12. Juni 1546 zu datieren „quanto fu finita de serrare la volta grande verso le fornace" oder „la capella de Re" — Rg. 409/71, 72).

[2]) Rg. E 159–164 (per fattura del castello [Aufzuggerüst zum Versetzen?] per le colonne della cappella del re di Francia), 193, 194, 195 (architravi), 202 (per resto di paghamento delle colonne, alloghatoli assettare [versetzen] al tenpio del re di Francia).

dürfte sich um die zwischen den Pfeilern zu je vier eingestellten Säulen handeln, von denen wir eine auf einer Heemskerckvedute (Geym. Taf. 52, Fig. 1) im Hintergrund links erkennen.[1])

Die Ausführungen im Kreuzarm unter Peruzzi scheinen jedoch kaum etwas wesentlich Neues gegenüber den Entwürfen Raffaels gebracht zu haben; wenigstens findet sich nichts Diesbezügliches in seinen Zeichnungen; auch die Heemskerckveduten, die der Zeit nach Peruzzi angehören, zeigen die ausgeführten Bauteile (Außenmauer bis zu den Kapitellen, Pfeiler mit dem Pilastersockel, eingestellte Säulen ohne Kapitell) entsprechend den früher besprochenen Werkzeichnungen aus der Zeit Leos X. Es dürfte hier Vasari wohl eine leicht erklärliche Verwechslung unterlaufen sein, indem er über der tatsächlichen Ausführung durch Peruzzi die grundlegende Veränderung Raffaels im Entwurfe als das Entscheidende übersah.

Die dritte Phase, die von Vasari erwähnte vollständige Veränderung des Umganges, welche schließlich Antonio vornahm oder vornehmen wollte, ist uns aus Zeichnungen und vor allem vom Modell Antonios wohlbekannt. Sie führt den vollständigen Abschluß des Umganges gegen das Mittelschiff durch, das nur mehr durch schmale Türen mit jenem in Verbindung steht. Der Umgang hat damit jede raumbildende Bedeutung für das Kircheninnere verloren. Michelangelos Vorwurf ist jedenfalls gerechtfertigt; und wenn Michelangelo schließlich in seinem Modell die Umgänge überhaupt abgestoßen hat, so war der Prozeß der „Abschnürung" durch Antonio bereits bis zum äußersten vorbereitet worden. Neben dem Festhalten an dem bereits Ausgeführten mochten Antonio wohl vor allem konstruktive Gründe veranlaßt haben, den Umgang, über dem er noch eine Empore anordnete, als Widerlage der großen Wölbung des Kreuzarmes beizubehalten. Ein starkes, gotisch anmutendes Empfinden für die innere Statik des komplizierten Bauorganismus ist dem Modellentwurf Antonios in hohem Maße eigen, ein atavistisches Empfinden, das sich auch in der Architektur des Aufbaues, in den Türmen, den gehäuften Säulen, den fialenartigen Obelisken und Kandelabern (a guglie e tritumi) ausspricht; „che ... teneva molto piu dell' opera Todesca che del buon modo antico o della vaga e bella maniera moderna", wie Michelangelo nach Vasaris Bericht urteilte. Hier liegt eine Erscheinung vor, die nachdrücklich darauf hinweist, wie sehr wir mit Reminiszenzen gotischen Empfindens in der Stilentwicklung der Renaissance und des Barocks rechnen müssen: denn Antonio da Sangallo war ein vorgeschrittener Meister und sein St. Peter-Modell eine Schöpfung, die seine ganze künstlerische Persönlichkeit in einem Brennpunkt sammelt; hier kann es sich also nicht um ein zurückgebliebenes Werk handeln. Doch wir können hier diesen lockenden Weg nicht weitergehen. An dieser Stelle ist allein von Interesse, daß sich bereits im Modell Antonios das Streben nach Vereinheitlichung des Raumes und Zusammenschluß der Mauermassen geltend macht, das im Plan Michelangelos zum herrschenden Gedanken wurde. Damit mußte das Motiv der Umgänge überhaupt fallen.

ALTARHAUS. Über den Bau des dorischen Altarhauses, das von Vasari und dem Anonymus Magliabechianus[2]) als Werk Bramantes erwähnt wird, fehlen aus der Zeit seiner Bauführung in den Ricordi sichere Nachrichten. Zwei Pfeiler von 8 p. im Geviert „a pie del altare magiore" und „sotte l'altare magiore", die am 21. Oktober 1513 vermessen werden, könnten damit in Zusammenhang gebracht werden, ohne eine bestimmte Deutung zu gestatten (Rg. E 27). Jedenfalls wurde das Altarhaus nicht, wie K. Frey vermutet, schon vor der Grundsteinlegung begonnen; vielmehr dürfte es erst in den letzten Lebensjahren Bramantes in Angriff genommen worden sein. Am 14. März muß die Messe für das Konklave nach der Papstwahl Leos X. in der Andreaskapelle gelesen werden, „nam propter detestabilem lachrymentabilem basilicae principis apostolorum ruinam non licuit apud crates ante confessionem apostolorum ubi antiquitus semper consuetum fuerat celebrari".[3]) Das Altarhaus befand sich daher noch nicht in einem gebrauchsfähigen Zustand. In dem schon öfter herangezogenen Konto des Giuliano Leno vom 15. Februar 1521 (Rg. E 103), das größtenteils Angaben

[1]) Chr. Hülsen u. H. Egger, Die Röm. Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, I. Bd., 1913, fol. 8r

[2]) Ed. K. Frey.

[3]) Paris de Grassis, Paris, Bibl. Nat. 5165, t. III (Nachl. M.-v. G.).

aus den ersten Regierungsjahren Leos X. enthält, findet sich die Post „per lo figurio sopra l'altare di Santo Pietro duc. 2500". Zu dieser Zeit muß der Bau bis zum Gebälk gediehen sein, da im Codex Coner zwei kotierte Zeichnungen der älteren Hand mit der Beischrift „circum aram S. Petri" darauf Bezug nehmen, von denen die eine (fol. 79) das dorische Hauptgesims, die zweite (fol. 116) das Kämpfergesims zeigt.

Genaue Nachrichten besitzen wir über die Vollendung durch Baldassare Peruzzi, von der Vasari in der Vita Bramantes berichtet.[1]) Ein Messungsrapport vom 10. März 1526 weist die Post auf: „per avere fatto lo muro intorno allo tighurio sopra allo altare dj Santo Piero dalla cornjce dj peperignjo insu allo raghuaglato palmj 36, longho palmj 90, grosso palmi 4, ... et poste a le faccie che rivoltano al muro vechio longhe palmi 76, alte palmi 28, grosse palmi 4, ..." (Rg. E 179). Es ist damit die Aufmauerung über dem dorischen Hauptgesims gemeint, die wir auf der Heemskerckzeichnung[2]) sehen, eine Attika mit Felderteilung und darüber ein flacher Giebel (daher ist das Höhenmaß der Frontseite verglichen genommen). Gleichzeitig wird auch das Ziegeldach (tetto rustico) ausgeführt (Rg. E 180).[3])

NIVEAUERHÖHUNG. Als eines der wichtigsten Ergebnisse der von K. Frey neuerschlossenen archivalischen Quellen muß die endgültige Bestätigung der von H. v. Geymüller zum erstenmal festgestellten nachträglichen Erhöhung des Kirchenfußbodens angesehen werden.

Geymüller hat in scharfsinniger Deduktion aus den Maßangaben Giulianos und Antonios da Sangallo sowie Serlios den Beweis geführt, daß ursprünglich von Bramante bei der großen Pilasterordnung ca. 16 p. hohe Sockel geplant waren und daß der Fußboden erst später von Antonio um dieses Maß erhöht wurde (Geym. S. 65). Damit mußte auch eine Veränderung der 40 p.-Nischen erfolgen, die im Zusammenhang mit der Niveauerhöhung vermauert wurden und an deren Stelle die heutigen Tabernakel angebracht wurden.

In den Messungen des Soprastante Giovanni di Bartolommeo (Rg. II, 477 f.), welche die Arbeiten vom 2. Januar 1544 bis 1. Januar 1547 umfassen, sind uns selten vollständige und ausführliche Aufzeichnungen über alle Maurer- und Steinmetzarbeiten erhalten, welche für die Baugeschichte unter Antonios Leitung und für die Beurteilung des Standes der Arbeiten vor der Übernahme durch Michelangelo wertvolles Material bieten. Hier soll nur das auf die Niveauerhöhung Bezügliche herangezogen und bei der Fülle des Stoffes auch dies nur auf die prinzipielle Frage hin untersucht werden.

Unter dem Jahre 1544 finden wir folgende Posten gebucht (Rg. 477/2 u. f.): muro di pietra, qualle e andato alzare tutto el tondo e vano della capella de Re, a dove sono le capelle picole [die Nischen in der Außenmauer des Umganges]; el quale piano se alzato tutto palmi $14^1/_2$. Infra el quale ce fatto certte sepolture ... Die Niveauerhöhung wurde zur Anlage von Grüften benutzt. Von diesen berichten bereits Ricordi aus dem Jahre 1543 (Rg. II 404a – 408), der früheste vom 3. August; man hatte also schon damals die Niveauerhöhung beschlossen und mit den Arbeiten begonnen. Die Grundfläche der Umgänge wird zur Berechnung der Kubatur „per insino a menbrettj della capella picola [Wandnischen] et per insino al emjcjrculo di dretto [innerer Halbkreis] dove sono le colone [die eingestellten Säulen] in Anschlag gebracht; hievon werden dua pilastrj grandj di treverttjno, chessono in detto luogo" [die beiden Pfeiler des inneren Halbkreises] in Abzug gebracht.[4])

(3.) Muro dj matonj, fattj per fodera [Futtermauerwerk], dj verso la cjesa, atacato al detto masicio djversso la cjesa et sotto le colonne, che sono nella frontte della capella de Re. (Dies be-

[1]) Salvò [Bramante] solo lo altare di San Piero e la tribuna vecchia ed a torno vi fece uno ornamento di ordine dorico bellissimo, tutto di pietra di peperigno ... la quale non finì affatto per la morte, e Baldassare Sanese gli dette poi la perfezione.

[2]) Egger, a. a. O. I, Taf. 26 (cf. 28).

[3]) Im Rg. E 180 soll es „tetto" statt „tutto" heißen. Cf. dazu Rg. E 183, 190.

[4]) Die Angabe der Kubatur enthält wiederum einen Schreibfehler: es soll c. 495 p. $46^1/_2$ statt c. 475 p. 46 heißen.

zieht sich auf die der Niveauerhöhung entsprechende Untermauerung der eingestellten Säulen des inneren Halbkreises.)

(4.) Muro dj pietra, fatto nel njcio [40 p.-Nische] ripieno del pilastro grande [Kontrepfeiler] diversso e fratj Morj [S. Stefano maggiore, somit der westliche] et risponde nella capella de Re [also die Nische gegen den Umgang] e sotto, dove isfonde el pilastro diversso landare fra le capelle der Durchgang des Pfeilers zwischen den beiden Nischen]; largo di vano p^i 40; alto p^i 14 $^1/_2$, isfonda p^i 20 [= Radius der Halbkreisnische].

(5.) Muro alzato dj pietra a rjenpiere per insino al muro piano dj 6 capelle nella capella de Re ... e cene 3 quadre et 3 tonde ...

Es können damit nur die runden und rechteckigen Nischen an der Innenseite der äußeren Umgangsmauer gemeint sein; die Breite ist „collo istracio [Mauerausbrechung] fatto a cavare e conccj [cornicioni] che cerano" mit 28 p. angegeben; Antonio (Uff. 47) gibt 22 p. an, es blieben demnach 2 p. für die eingebundene Tiefe der Gesimse, welche vor der Vermauerung entfernt wurden. Die Anzahl entspricht allerdings nicht; auf den Plänen Antonios sind neun Nischen mit der mittleren Türnische, 3 eckige und sechs runde, eingezeichnet, womit auch die Angabe Vasaris übereinstimmt „verso campo santo vi facevano otto tabernacoli" (vita di Michelang.), womit die den Nischen im Inneren entsprechenden Tabernakel an der Außenfront ohne die Tür gemeint sind.

(6.) Ebenso wird die zweite große Nische des westlichen Kontrepfeilers „sotto la volta a rosonj" [60 p.-Bogen] also die gegen den Kuppelpfeiler gerichtete, vermauert.

(7.) Anschließend wird die Untermauerung für das Tabernakel gemacht, das der vermauerten Nische vorgesetzt wird.

(8.) Mauervorlage „fatto dretto a dettj matonj (der Fundierung der Tabernakel) et a cantto, a rjpieno nel njcjo, che sfonda" [Vermauerung der Nische] in der gesamten Länge der Bogenleibung „lungo p^i 83, largo p^i $3^3/_4$", wahrscheinlich eine Fundierung für den Sockel und die Basen.

(9.) Zwischen dem Kuppel- und Kontrepfeiler unter der volta a rosoni wird eine Fundamentmauer aufgeführt, wahrscheinlich zur Sicherung der Pfeilerfundamente.

(10, 11 und 12.) Vermauerung der großen Nische des Kuppelpfeilers unter dem 60 p.-Bogen und Untermauerung für das Tabernakel.

(13.) Muro dj pietra, qualle va sotto le dua base de pilastrj grandj (Pilaster der großen Ordnung), che vengono sotto larcho della cupola, a canto la capella dj Sto Pietro (Westtribuna) djversso a fratj Morj; et cene uno poco dj rjvolta, inversso dove si fa el modello (des Antonio da Sangallo, das im Westchor gearbeitet wurde, vgl. Rg. II $317/_{12}$); lungo insieme p^i 55 per insino al mezo pilastro, che rivegie a dove si fa el modello [der halbe Pilaster am Ansatz der Chornische, der schon in der Rundung liegt] (siehe Geym. Taf. 23, Fig. 1, 2 u. 3). Damit findet auch die Vermutung Geymüllers, daß die Basen der großen Pilaster erst nachträglich versetzt wurden, ihre Bestätigung.

Diese Ricordi wurden weitläufiger angeführt und erläutert, um den Arbeitsvorgang bei den Anschüttungsarbeiten, soweit er sich aus dem bisher publizierten Material ergibt, klarzulegen. Gleiche Arbeiten werden im nördlichen Kreuzarm und an den Langhauspfeilern vorgenommen.

Mit dieser Niveauerhöhung hängt auch die Anlage der Sagre-Grotte zusammen, deren Boden bekanntlich mit dem Paviment von Alt-St. Peter zusammenfällt.[1]) Auf einer Darstellung Grimaldis des „muro divisorio" sehen wir fünf Stufen, die von der Basilika zum Neubau hinaufführen; die Stufenanzahl ist sicher nicht maßgebend. Auf einer genauen maßstablichen Zeichnung der Abschlußmauer von Antonio da Sangallo (Uff. 121)[2]) sehen wir noch eine große Bogenöffnung ohne Stufen; dies entspricht offenbar dem Bestand zur Zeit ihrer Errichtung im Jahre 1538.[3]) Später, wahrscheinlich im Zusammen-

[1]) Daraus geht hervor, daß sich die Messungen der Ricordi aus dem Jahre 1514 (Rg. E 25, 27, 39–40) nicht, wie K. Frey annimmt (S. 54, Anm.), auf „Unterkellerungen des Vierungsraumes" beziehen können.

[2]) Beischrift „p(er) sto pietro dello organo atraverso la nave grande" (cf. Egger, a. a. O. I, Taf. 20, 33).

[3]) Rg. II 307 u. f. Unter 1538, 30. Juni „pro conficiendo murum, quod dividat dictam basilicam novam a veterj" — „a bon conto del muro novo fatto a traverso la chiesa di Santo Pietro appresso lorgano".

hang mit der Niveauerhöhung, wurde die Bogenöffnung vermauert und die kleine Tür mit der Stufenvorlage angebracht.

Es handelt sich dabei, wie auch Geymüller, allerdings mit einigem Schwanken, annimmt, nicht um eine konstruktive Maßnahme, sondern um die Erfüllung eines rein ästhetischen Postulats. Besteht auch zweifellos ein Junktim zwischen Niveauerhöhung und Vermauerung der Nischen, so stehen sie doch nicht in einem zwingenden Kausalnexus. Auch hier liegt die Korrektur vom Standpunkt eines veränderten Zeitgeschmackes vor. Die Frage wird von Antonio schon im „Memoriale" aufgeworfen: „achordare quelli [li pilastri] di dentro se anno avere zocholo o no, per li inchonvenienti che fanno nelle chapelle." Es ist wohl damit das Herumführen des Sockels in den Nischen gemeint (Uff. 60, Geym. Taf. 34, Fig. 2). Eine weitere Schwierigkeit mochte sich durch die Einstellung der Säulen ohne Sockel ergeben (Uff. 54, Geym. Taf. 34, Fig. 4). Da das Kämpfergesims der großen Nischen (chornige di marmo, che à fatto Rafaello nelle chapelle) gleichzeitig als Architrav über den Säulen des Umganges durchläuft, ergab sich für die Pilaster in der Nische, die auf den Sockel gestellt sind, ein ganz anderes Höhenverhältnis als für die Säulen. Das Durchführen des Sockels schien aber bei der Forderung nach strenger Folgerichtigkeit ein unumstößliches Gebot.

Im Grunde waren es aber noch tieferliegende Veränderungen des Raum- und Massenempfindens, die sich hier Geltung verschafften. Das Langhaus erschien Antonio zu eng und hoch, „che parera uno vicholo". Wir haben schon seine und Peruzzis Versuche besprochen (S. 26), durch Verbreiterung des Mittelschiffes und Akzentuierung des mittleren Travees eine geschlossene Raumeinheit zu gewinnen. Das hochstrebende Verhältnis des Kuppelbogens blieb aber dadurch unberührt. Nur die Verminderung der Höhe konnte dem abhelfen. Das Verhältnis der lichten Breite zur Höhe bis zur Oberkante des Hauptgesimses war bei Bramante 2:3 (sesquialtera); durch die Niveauerhöhung um die Sockelhöhe wurde es 3:4 (sesquitertia). Außerdem wurde durch die Unterdrückung des Sockels ein optischer Vorteil gewonnen: der hohe Sockel, dessen Oberkante weit über Augenhöhe gelegen wäre, hätte die Höhenwirkung noch verstärkt. An Stelle des Empfindens für den frei sich weitenden Raum tritt das für die materielle Schwere der begrenzenden Wand und Decke.

Die Eliminierung des Sockels entsprach überdies der Forderung eines lebhafteren statischen Empfindens nach klarem und folgerichtigem Aufbau des konstruktiven Gerüstes, nach einem sicheren Aufruhen der Stützen auf dem Boden. Wir werden diese Erscheinung im Zusammenhang mit den grundlegenden Entwicklungstendenzen der Verwendung der Ordnungen noch im letzten Kapitel eingehender untersuchen.

Die Vermauerung der 40 p.-Nischen war keine unbedingt notwendige Folge der Niveauerhöhung. Daß nicht konstruktive Erwägungen über die Verstärkung der Kuppelpfeiler ausschlaggebend sein konnten, hat schon Geymüller betont. Schon in viel früheren Zeichnungen Antonios finden wir den Versuch, die großen halbkreisförmigen Nischen durch Ausmauern des rückwärtigen Segments in ihrer Tiefenwirkung zu reduzieren (Uff. 48) oder überhaupt durch seichte rechteckige Nischen zu ersetzen (vgl. Fig. 30). Bezeichnenderweise zeigt sich dieses Bestreben nicht allein an den Kuppelpfeilern, sondern auch an den Kapellen der Nebenkuppelräume und des Langhauses. Mochte auch die Ausbildung der Durchgänge in den Chorumgang und der Konflikt der Kapellennischen mit denen der Umgänge den ersten Anlaß zu diesen Veränderungen bieten, so zeigt sich doch deutlich die auch anderwärts bei Antonio zu beobachtende Tendenz einer Konzentration und Vereinheitlichung der Mauermassen auf Kosten des expansiven Raumes. Auch hier wird uns erst ein allgemeiner Überblick über die Kunstprobleme der Zeit die richtige Deutung geben.

ABBRUCH DER WESTTRIBUNA UND DES SÜDLICHEN UMGANGES. Mit der Annahme des Michelangelomodells war diesen Bauteilen das Urteil gesprochen. Einem einheitlichen Plan mußten diese unvereinbarlichen Glieder zum Opfer gebracht werden. Vergeblich hatten sich Giuliano, Antonio und Peruzzi gemüht, eine Lösung zur Vereinigung dieser widersprechenden Anfänge zu finden; immer wieder erschien die Preisgabe der Westtribuna eine unvermeidliche Notwendigkeit, um das Motiv des Kreuzarmabschlusses einheitlich im ganzen Plan durchzuführen. Aber schließlich hatte

dieses Motiv selbst seine Lebenskraft verloren. Gegenüber der Freude an der reichen Kombination trat ein Verlangen nach innerer Konzentration, gegenüber dem Anspinnen der Raumkomposition die Vereinheitlichung. Wir haben gesehen, wie Antonio in seinem Modell die Umgänge für die Raumwirkung des Inneren ausschaltet und damit die Vorstufe zum vollkommenen Abstoßen geschaffen hat. So mußten schließlich nach dem langen Kampfe der beiden Motive miteinander beide fallen.

Das Folgende ist nur ein kurzer Epilog. In einem Memoriale des Jahres 1585 (Rg. E 280) erfahren wir Näheres über die Abbrucharbeiten (ruine). In dem Mauerwerk der „tribuna de Bramante quella ch'era tutta crepata" wird ein Schacht ausgebrochen „per poter tirar su le facciate". Unter den Fundamenten der Tribuna wird rund herum ein Stollen getrieben (a torno à torno che si andava à grotte), um die Fundierungen für den neuen Chorschluß zu legen „senza buttar giù l'edificio fatto, per che in quel caso non si poteva far altrimenti". Offenbar bestanden konstruktive Bedenken, den alten Chor zu demolieren, ehe die Schiffswölbung am aufgehenden Mauerwerk des neuen ein Widerlager gefunden hatte. Schließlich wird die Demolierung einer „delle facciate per fianco" erwähnt, „dove è il voltone della nave piccola". Es dürfte sich um die Außenmauer des südlichen Umganges handeln.[1])

Grimaldi schildert als Augenzeuge (me vidente) genau den Vorgang der Demolierung des Chores unter Sixtus V. In utroque huius arcus [der Chorwölbung] pede fabricatores camerulas substruxerunt, quas rectis fulcimentis, ne tota machina ex improviso rueret repleverunt, postea pedes securius succiderunt, cum autem machina debilitata satis ruinae signa daret ad ipsa fulcimenta ardenda multis sarmentis ignem adhibuerunt, nec multo post maximo strepitu tota simul corruit.[2]) Die erwähnten Zellen sind wohl mit dem im Bericht vom Jahre 1585 erwähnten Schacht und den Stollen identisch. Die wahre Bedeutung dieser Gänge war Grimaldi wohl unbekannt, der sie nur als Vorkehrungen zur Demolierung betrachtete.

Es ist eine seltsame, große, vorurteilslose Zeit, die diese mächtigen Bauten, welche ungefähr siebzig Jahre vorher errichtet worden waren und an die der Name des gefeiertsten Architekten geknüpft war, niederreißen konnte, um ihren eigenen Willen durchzusetzen und dazu im Baujournal kurz notierte: e tutta era dell'opera di Bramante, che non serviva.

---

[1]) Geymüller bezieht die Stelle irrtümlich auf den Westchor (S. 135).

[2]) Grimaldi, Barb. lat. 2733, fol. 419.

III. KAPITEL.

DAS ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE PROBLEM.

H. v. Geymüllers Untersuchungen gipfeln in der Frage nach dem Aussehen des „endgültigen Entwurfes Bramantes", der schließlich als Kombination der für Bramante in Anspruch genommenen Entwürfe in allen seinen Teilen genau beschrieben und dessen graphische Darstellung für den zweiten Band in Aussicht gestellt wird. Nachdem im ersten Teil der vorliegenden Arbeit die Unhaltbarkeit der Prämissen nachgewiesen wurde, fällt damit natürlich auch die Schlußfolgerung. Wir müssen aber weiter fragen: Was ist unter dem „endgültigen Entwurf" zu verstehen, und hat es überhaupt einen solchen gegeben? Soll die Problemstellung Berechtigung haben, so müßten wir erweisen können, daß in einem bestimmten Zeitpunkt ein allseitig ausgearbeiteter Plan für die Ausführung bindend festgelegt und an diesem von Bramante nichts Wesentliches mehr geändert wurde, oder daß zumindest beim Tode Bramantes ein solcher Plan, durch den die Fortführung in seinem Sinne gewährleistet gewesen wäre, vorgelegen ist. Wir haben im zweiten Teil gesehen, daß das Münzbild sicher nicht den maßgebenden Bauplan darstellt, sondern daß der Bau nach einem wesentlich anderen Plan begonnen wurde. Ob dieser beim Baubeginn in allen Teilen ausgearbeitet war und während der ganzen Bauführung bis zu Bramantes Tod beibehalten wurde, erscheint sehr zweifelhaft. Sigismondo de' Conti berichtet vom Neubau St. Peters: Lenta enim admodum surgebat non inopia pecuniae, sed cunctatione Bramantis Urbinatensis dioecesis, quem architectum santo operi Pontifex proposuerat.[1]) Die Art des Anschlusses der Westtribuna an die Kuppelpfeiler und die volle Ausbildung von Kuppel- und Kontrepfeiler gegen Westen, an die erst später die „Fra Giocondo-Nische" als notdürftiges Auskunftsmittel angebaut wurde (Uff. 44, Geym. Taf. 23, Fig. 1), lassen die Unentschiedenheit über die Ausbildung dieses Bauteiles während der Ausführung erkennen. Aber auch beim Tode Bramantes scheint kein vollständig durchgearbeiteter Plan vorgelegen zu sein. Serlio, dem das Material durch Peruzzi bekannt und zugänglich gewesen sein dürfte, teilt bezeichnenderweise keinen Plan Bramantes mit und fügt als Entschuldigung hiefür ausdrücklich hinzu: ma anchora il modello rimase imperfetto in alcune parti, per il che diversi ingegni si affaticorono intorno a tal cosa, e fra gli altri Raphaello da Urbino (lib. III, fol. 36). Damit stimmen auch die Entwürfe Giulianos, Francescos und Antonios da Sangallo aus der Zeit unmittelbar nach Bramantes Tod überein: sie zeigen eine trostlose Verlegenheit, die begonnenen Bauteile zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufassen, und bilden in dem Mißverhältnis zwischen dem einfachen Chorhaupt und den mächtig entwickelten Querarmen mit Umgängen seltsame Monstrositäten. Besondere Schwierigkeiten bieten hiebei die Teile, auf die wir schon hingewiesen haben, zwischen dem Westchor und den Querschiffen; die ausgeführten Bauteile boten auch kaum Anhaltspunkte für eine befriedigende Lösungsmöglichkeit. Hätte Bramante wie später Michelangelo ein ausgeführtes Modell hinterlassen, nach dem der Bau hätte weitergeführt werden können, so wäre nicht verständlich, warum Raffael, der auf Bramantes eigene Empfehlung als Nachfolger berufen wurde, ein neues Modell dem Papst unterbreitet hätte. Die ganze Ratlosigkeit, die sich

[1]) Hist. sui temp. lib. XVI, II, p. 343/4.

in der Folge bis in die Zeit Peruzzis fühlbar macht — man sehe nur die „Reduktionsentwürfe" durch —, erklärt sich zwanglos aus der Folgerung, daß es überhaupt keinen „endgültigen Entwurf Bramantes" gegeben hat.

Damit wird aber auch eine andere Schwierigkeit dieses Problems gelöst: Warum wurde der Schaumünze, die eigens für die Grundsteinlegung geprägt wurde, ein Entwurf zugrunde gelegt, der mit dem, nach welchem der Bau begonnen wurde, nicht mehr übereinstimmte? Es ist dies nur dann erklärlich, wenn für den Bau beim Beginn kein allseitig abgeschlossener Plan vorlag.[1]) Das Münzbild sowie der Pergamentplan, die, wenn auch nicht vollkommen identisch, doch demselben Stadium angehören, stellen die endgültige Form des Vorprojektes dar; es war ein Idealentwurf, der die grundlegenden Ideen und künstlerischen Absichten Bramantes darstellte und vielleicht als Konkurrenzprojekt in dem Wettstreit, den wir nach Condivis und Vasaris Berichten vermuten können, dem Papst vorgelegt und von diesem genehmigt wurde. Als solcher zeigt sich der Plan Bramantes auch in seiner Durchführung und Darstellung; das konstruktive System ist noch nicht statisch durchdacht und die Detailbildung noch schematisch: es ist eine Ideenskizze und kein Werkplan. Daher ist es auch ein vergebliches Bemühen, aus der kursiven Darstellung sichere Anhaltspunkte für den Aufbau erschließen zu wollen. Sobald der Plan in das Stadium der Realisierung trat, mußten sich praktische Forderungen und konstruktive Bedenken geltend machen, die schon manchen Plan auf dem Wege vom Vorprojekt zur Werkzeichnung wesentlich verändert haben. Vor allem trat die Frage der Stellungnahme zu den vorhandenen Anfängen an Bauherrn und Architekten heran, die schließlich mit der bestimmten Forderung nach Einbeziehung der Fundamente der Westtribuna entschieden wurde. Mit der Aufstellung dieser Bedingung mußte das Vorprojekt in seiner Einheit und zwingenden Folgerichtigkeit fallen. Entweder mußte ein neuer Plan gerade aus diesen Einschränkungen heraus entwickelt werden, oder es mußte ein unheilbares Kompromiß geschlossen werden. Daß das letztere geschah, ist symptomatisch für das Kunstwollen der Zeit. So mochte es zur Abfassung eines vorläufigen Planes kommen, durch den die Teile, welche zuerst in Angriff genommen werden sollten, die Kuppelpfeiler und die Westtribuna, festgelegt wurden, während die endgültige Lösung des übrigen aufgeschoben werden konnte. Es ist unter diesen Umständen begreiflich, daß das Vorprojekt, welches am reinsten und gleichsam epigrammatisch die tragende Idee des Ganzen zum Ausdruck brachte, als Paradigma des Neubaues auf die Denkmünze geprägt wurde.

Haben wir damit den äußeren Gang der Ereignisse darzustellen versucht, um das scheinbar Inkompatible von Münzbild und Ausführung zu erklären, so müssen wir auch dem inneren Entwicklungsprozeß nachgehen, der von dem einen zum anderen führt. Mit den äußeren Faktoren, die umbildend wirkten, waren nur Grenzlinien gesteckt, innerhalb derer das freie Schaffen nach neuen Ausdrucksformen suchen mußte. Wieweit sie als künstlerische Anregungen, wieweit sie als Hemmungen empfunden wurden und sich Geltung verschafften, sind wichtige Kennzeichen für das Kunstwollen der Zeit. So werden wir unter ihrer Einwirkung teils ein Ausreifen, teils ein Verkümmern der ursprünglichen Idee beobachten können.

Der Unterschied zwischen Vorprojekt und Ausführung ist weit tieferliegend, als es eine durch äußere Umstände notwendige Veränderung bedingen würde: er ist von entwicklungsgeschichtlicher Art. Wir haben schon bei der Besprechung des Pergamentplanes darauf hingewiesen, daß die Darstellung vom Raumbild und nicht von der Mauermasse ausgeht. Das gleiche gilt für die ganze Komposition.

[1]) Dieser Ansicht war wohl auch Geymüller (S. 220ff. und 346). Für ihn bedeutet daher die Rekonstruktion des „endgültigen" Entwurfes die Feststellung jener Lösung, die Bramante als die „wahre" erscheinen mußte. Diese Untersuchung beruht auf folgendem Schluß: „Bramante sah ein griechisches Kreuz als die wahre Lösung an" (Münzbild); „so muß als endgültiger Entwurf Bramantes dasjenige griechische Kreuz angesehen werden, welches die organische Ergänzung der von Bramante ausgeführten Teile bildet". Der Rekonstruktionsversuch Geymüllers stellt sich somit als eine ideale Synthese von einem rein persönlichen Geschmacksstandpunkt dar, der jede historische Grundlage fehlt.

Der Raum dehnt sich und weitet sich in Apsiden und Nischen nach allen Seiten mit mächtiger Expansionskraft und zehrt die trennenden Mauerteile nahezu vollkommen auf. In der Ausführung dagegen treten uns geschlossene Mauermassen als individualisierte, selbständige Körper entgegen. Deutlich zeigt sich der Gegensatz in den Kuppelpfeilern: im Vorprojekt sind die Pfeiler zwischen Haupt- und Nebenkuppeln gleichsam zusammengepreßt, sie sind nur der Restbestand zwischen den beiden aneinandergeschobenen Hohlräumen, nur eine trennende Mauer. Die ausgeführten Pfeiler zeigen dagegen die geschlossene Grundform eines Quadrats, das nur gegen den Mittelraum abgestumpft ist; sie sind in ihrer Grundrißgestalt nicht vom Hohlraum bestimmt, sondern sie bestimmen ihn selbst, sie werden, wie wir bei Besprechung der Umgänge gesehen haben, zum dominierenden Grundmotiv, zum Regulator der ganzen Raumkomposition.

Sehen wir uns nacheinander den Pergamentplan und den Plan der Ausführung an, so können wir einen einfachen psychophysischen Vorgang an uns beobachten. Es ist bekannt, daß wir bei gewissen zweifarbigen Flächenornamenten durch Verlegen des Fixierpunktes abwechselnd eine der beiden Farben als Ornament, die andere als Grund sehen können, wobei durch den zur Umschaltung notwendigen Kraftaufwand eine Fixierung der jeweiligen Auffassung eintritt. Meist wird sich hiebei eine Auffassung a priori ergeben, welche wir auch leichter einstellen können und zu der wir mit Vorliebe zurückkehren. Die ornamentale Form, welche beim Entwerfen vom Zeichner gesehen wurde und daher den Ausgangspunkt seiner Komposition bildete, wird natürlich in der Regel die stärkere anziehende Kraft besitzen. Diese Regel gestattet eine experimentelle Umkehrung. Jeder Grundriß läßt sich als Flächenornament auffassen. Sehen wir nun daraufhin den Pergamentplan an, so empfinden wir unmittelbar die weiße Fläche des Raumes als geschlossenes, gesetzmäßiges Ornament; es bedarf einer entschiedenen Anstrengung, die gelb angelegte Mauerfläche als ornamentale Form aufzufassen — vor allem bei den Kuppelpfeilern. Umgekehrt bei den ausgeführten Pfeilern — man betrachte einen beliebigen späteren Plan — sehen wir in erster Linie die Mauerfläche. Gehören die Nischen beim Pergamentplan zum Raum, so gehören sie dagegen bei dem ausgeführten Grundriß zum Pfeiler, das heißt wir empfinden unmittelbar die Grundform, aus der sie zur reicheren Belebung der Kontur ausgeschnitten sind. Wir können daraus schließen, daß auch für die Komposition ein verschiedener Ausgangspunkt maßgebend war.

Die früher charakterisierte Darstellungsart des Pergamentplanes bietet den Beweis für die Richtigkeit dieser Schlußfolgerung. Wie sehr sich die verschiedene Auffassung in der Darstellung selbst beim gleichen Objekt äußert, haben wir bei den Aufnahmen der Diokletiansthermen von Francesco da Sangallo und Peruzzi gesehen; auch hier der Gegensatz zwischen Raum- und Massenempfinden. Das gleiche zeigt noch prägnanter der Vergleich der Grundrißaufnahme des Tempietto im Kodex des Giuliano da Sangallo (fol. 39 r) und des Holzschnittes bei Serlio (lib. III, fol. 42). Wir haben beim Bramanteplan konstatiert, daß die Mauergliederungen in einer äußerst flüchtigen kursiven Weise angedeutet sind. Hieran zeigt sich, wie jede Mauerbewegung, nur insoweit sie raumbildend in Betracht kommt, von Interesse ist; Pilaster und Lisenen werden dagegen nur als eine sekundäre Belebung und Gliederung der übriggebliebenen Mauerflächen aufgefaßt. Dies erkennen wir noch deutlicher in der Darstellungsart Giulianos, der in der Regel die Pilaster erst nachträglich der durchgehenden raumbegrenzenden Mauerflucht vorsetzt. Der innere Zusammenhang mit der Mauermasse, der Ausdruck der inneren Kräfte, unter denen sie sich aus sich selbst gestaltet und formt, wird noch nicht empfunden. So verrät sich in der konventionellen Darstellungsart das der Komposition zugrunde liegende Formempfinden.

Die Pilasterordnung im Inneren ist beim Vorprojekt noch schwächlich und inkonsequent durchgeführt. — Die eben erwähnte flüchtige Ausführung läßt keine sichere Beantwortung der Frage zu, ob mit Simil[1]) eine schlanke Pilasterstellung oder mit Geymüller (Taf. 5) zwei Ordnungen übereinander zu rekonstruieren sind. Die zweigeschossige Anordnung im Außenbau (viereckiges Untergeschoß, halbkreisförmiges Obergeschoß der Kreuzarme) scheint für die Annahme Geymüllers zu sprechen. —

[1]) Letarouilly-Simil, a. a. O., Projets divers, pl. 3.

Die gekuppelten Pilaster an den Leibungen der Kuppelbogen sind nicht flüchtig mit den Pilastern der Kreuzarme, sondern kulissenartig vorgeschoben. Die Kuppelbogen erscheinen daher aus einer den Kuppelraum gegen die Kreuzarme abgrenzenden Quermauer ausgeschnitten: die Pilaster gehören nicht wie in der Ausführung im antiken Sinne der Längsmauer der Kreuzarme an, sondern bilden einen Teil der darauf vertikal stehenden Bogenmauer. Das entspricht ganz dem in der Konstruktion noch gotischen Empfinden der Frührenaissance.

Die Raumeinheiten, Hauptkuppel, Schiffe und Nebenkuppeln, sind dadurch strenger geschieden. Es herrscht hier noch uneingeschränkt jenes Kompositionsprinzip, das P. Frankl[1]) treffend als „Raumaddition" bezeichnet hat. Der gesamte Baukomplex stellt gleichsam eine Symbiose einzelner selbständiger, in sich geschlossener Raumorganismen dar Die Raumeinheiten stehen in Verbindung und durchdringen sich, sie verlieren aber nicht ihre geschlossene Selbständigkeit; die Verknüpfung ist gesetzmäßig, aber nicht zwingend und subordinierend. Sehen wir uns dagegen den Raffaelplan an. Dieser kann, wenn auch eine Weiterbildung, in der Komposition das Entwicklungsstadium des ausgeführten Bramanteplanes repräsentieren. Jeder Raum entwickelt sich folgerichtig aus dem anderen: die Kuppelbogen sind flüchtig mit den Schiffen; die Umgänge entsprechen der Stärke der Kuppelpfeiler; die Nebenkuppeln ergeben sich als Vierung der verlängerten Schiffarkaden. Dieser Unterschied gegenüber dem Pergamentplan folgt notwendig aus der veränderten Gestalt der Kuppelpfeiler. Der aus dem Quadrat gebildete Pfeilergrundriß bietet ein bestimmtes Grundmaß und schafft in den verlängerten Fluchten maßgebende Hilfslinien der Komposition.

Wir wollen nun versuchen, den im Vorprojekt und in Ausführung nachgewiesenen stilistischen Gegensatz entwicklungsgeschichtlich zu fassen. Das am Vorprojekt charakterisierte Kompositionsprinzip finden wir in noch weit prägnanterer und anschaulicherer Formulierung in den theoretischen Studien Leonardos da Vinci. Es wurde bereits von Geymüller auf diese Beziehungen im allgemeinen hingewiesen, ohne jedoch, was mir eben wesentlich scheint, den speziellen Zusammenhang des Pergamentplanes mit den Entwürfen Leonardos im Gegensatz zu der späteren Ausführung zu betonen. Es kann hier nicht im besonderen die Frage des Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Bramante und Leonardo untersucht werden. Geymüller neigt der Ansicht zu, in Bramante vorwiegend den gebenden Teil zu erblicken, indem er für den ausübenden Architekten gegenüber dem Theoretiker die größere suggestive Kraft in Anspruch nimmt.[2]) Sollte hiebei nicht neben dem bewundernden Verehrer Bramantes auch der geschulte Architekt in Geymüller zu Worte gekommen sein? Gerade die rein theoretische Entwicklung der architektonischen Ideen bei Leonardo scheint mir für ihre Selbständigkeit zu sprechen. Mochten auch die Arbeiten und Entwürfe Bramantes — vor allen S. Maria delle Grazie — Anregungen geboten haben, so werden wir doch das Wesentliche und Neue seiner kombinatorischen Erfindungen ihm allein zuerkennen und darin ein starkes entwicklungsgeschichtliches Ferment erblicken müssen. Für die vorliegende Untersuchung handelt es sich vor allem aber festzustellen, daß der Pergamentplan Bramantes der gleichen Entwicklungsstufe angehört und die gleiche künstlerische Auffassung verrät wie die Skizzen Leonardos, und an diesen das Kompositionsprinzip klarer und schärfer zu charakterisieren. Dazu müssen wir einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung der Raumform in der Frührenaissance werfen, an deren Endpunkt die architektonischen Studien Leonardos zu stellen sind.

Dort, wo die Raumkomposition des Quattrocentos neue Gedanken bringt und nicht wie im Langhausbau — z. B. das erste St. Peter-Projekt unter Nikolaus V. — der gotischen Tradition folgt, beruht sie auf den schlichten Aufbau einfachster stereometrischer Gebilde in klaren, abgewogenen Ver-

[1]) Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 45. — Ich habe mit Freude in diesem Buche, das während der Drucklegung der vorliegenden Arbeit in meine Hände kam, in den geistreichen Analysen der Raumkomposition der Früh- und Hochrenaissance die volle Übereinstimmung mit meinen Anschauungen konstatiert.

[2]) Geymüller, in J. P. Richter: The literary works of Leonardo da Vinci, London, 1883, vol. II, p. 101 f.

hältnissen: Quadrat, Kreis und Oktogon bilden die immer wieder abgewandelten Grundformen der Grundrißkomposition, zu denen das griechische Kreuz, mit seinem durch die Kuppel betonten Vierungsquadrat, hinzukommt. Dieselbe naiv-sinnliche Freude an der ruhigen, unwandelbaren Schönheit einfacher geometrischer Figuren, die im Aufbau und Ornament sich immer wieder „mit einer Art genußreichen darauf Beharrens wiederholt", beherrscht die planimetrische Grundrißgestalt und spricht sich ebenso im kubischen Raumempfinden aus. Die starke psychische Reaktion auf die ästhetische Wirkung regelmäßiger geometrischer Gebilde ist grundlegend. Sie bedingt eine rein ornamentale Auffassung von Linie, Fläche und Raumform. Man beachte, wie der Kreisbogen nicht als tektonisches Gebilde, sondern nur wegen der Schönheit seiner Linie bevorzugt wird: mit freudigem Behagen an der Geschlossenheit und der inneren Gesetzmäßigkeit wird an Türen und Fenstern, an Giebeln und Lünetten, an Feldern und Intarsien die kontinuierliche Linie im Rahmen nachgezogen; der scheidende Kämpfer fehlt oder tritt möglichst zurück, um die Einheit der Form nicht zu stören: das ist vollkommen untektonisch empfunden.

Diese Auffassung ist durch zeitgenössische theoretische Schriften bezeugt. Am ausführlichsten äußert sich Filarete. Im achten Buch seines Traktats über die Baukunst spricht er über die Entstehung des Bogens und die Vorzüge des spitzen und des halbkreisförmigen. Schon die Erklärung des Ursprungs ist charakteristisch: Als man die ersten menschlichen Behausungen aus Stroh oder sonst etwas baute und dabei zur Anlage der Tür kam, da mochte wohl einem der Gedanke kommen, einen biegsamen Schößling zu nehmen, ihn zum Bogen zu spannen und an den eingerammten Pfosten anzubinden.[1]) Also nicht der Aufbau sich stützender, ineinander verkeilter Werkstücke bildet den Anfang, sondern die elastische Linie.

Die weitere Untersuchung wird entsprechend der romanhaften Einkleidung des Traktats in der Form eines Dialogs zwischen einem jungen kunstsinnigen Prinzen und einem Baumeister geführt, von dem jener Belehrung und Aufklärung über alle Fragen des Bauwesens erhält. Die psychologische Führung des Dialogs und der Fragestellung ist treffend. Der Baumeister appelliert an das natürliche Empfinden des Prinzen. Dieser muß zugeben, gewisses gefalle ihm in der Baukunst, gewisses mißfalle ihm, so gewisse Säulen und Bogenformen; aber er könne die Unterschiede nicht recht fassen. Es seien gerade diese runden Bogen, die ihm gefielen, aber warum, das wisse er nicht. Da sei er auf der rechten Fährte, antwortet ihm der Baumeister; und dann kommt der Erklärungsversuch: La ragione, perchè sono più begli ê tondi, che gli acuti: questo non è dubbio, che ogni cosa, che impediscie o tanto o quanto la uista, non è si bella, come quella, che seguita e da l'occhio non à niuna cosa, che la ritengha. E così è l'arco tondo, come tu uedi. Quando uedi uno archo mezzo tondo, l'occhio tuo non è impedito niente, quando tu lo risguardi; così quando tu uedi uno cerchio tondo, l'occhio, o uuoi dire la uista, come tu il guardi, subito la uista lo circunda intorno al primo sguardo, e transcorsa la uista, che non à ritegnio nè ostaculo nessuno. Und nochmals folgt die gleiche Ausführung für den Halbkreis. Die fingierte Belehrung des Prinzen liest sich wie ein Selbstgespräch des meditierenden Künstlers, der sich über sein unmittelbares Schönheitsempfinden Rechenschaft zu geben versucht, der seine unbeirrbare gefühlsmäßige Vorliebe für den Rundbogen sich selbst mit faßbaren Gründen rechtfertigen möchte; denn er muß zugeben: questi acuti sono pur forti e sufficienti; egli è uero —. Aber auch Halbkreisbogen könne man stark machen, und die Alten haben sie auch gemacht und niemals Spitzbogen: sichè, poichè loro non gli husauano, ancora noi no gli douiamo husare.[2]) In der neuen Heilslehre der Antike findet so das geängstigte Gewissen Beruhigung.

Dieses Formempfinden bildete eine grundlegende psychische Disposition, welche die ganze künstlerische Betrachtung und Einfühlung in Natur und Kosmos beherrschte. Es bezeugt dies Alberti, wenn er bei Besprechung der Rundtempel allgemein hinzufügt: „Daß sich die Natur vor allem am Runden erfreut, geht schon aus den Gebilden hervor, die sie selbst zeugt, hervorbringt und schafft. Der Erdball, die Gestirne, die Bäume, die Tiere, deren Nester, und was soll ich sonst

[1]) Ed. W. v. Oettingen, in den „Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik d. Mittelalt. u. d. Neuzeit", N. F. Bd. III, S. 271.

[2]) Oettingen, a. a. O. S. 273 f.

noch aufzählen, das alles wollte sie rund haben. Daß sich die Natur auch am Sechseckigen erfreue, sehen wir gleichfalls. Denn die Bienen und Wespen und alle anderen Insekten [dieser Art] lernten nur sechseckige Zellen in ihren Stöcken bauen."[1]) Daß Alberti den Gegensatz der runden, geschlossenen Form und der eckig, kantig und spitzen auch tatsächlich als stilistischen Gegensatz zwischen dem „modernen" Formgefühl seiner Zeit und der überwundenen Formensprache der Gotik empfand, zeigt die Gegenüberstellung in einer Wendung aus seinem Traktat über die Malerei: „sarebbe cosa assurda, se le mani di Helena o di Efigenia fussero vecchizze et gotiche."[2]) Knochig, eckig und spitz ist also für ihn „gotisch", rund ist „modern".

Wie in der Fläche die planimetrische Grundform durch die kontinuierliche Linie des Rahmens, so findet die Raumform durch die einheitliche Fläche der Mauer Begrenzung und Ausdruck. Damit ist die Funktion der Mauer klar gegeben. Jede tektonisch, plastische Gestaltung widerspricht ihr, sie hat bloß als raumbegrenzende Fläche zu wirken. Dies kann auf verschiedenem Wege erreicht werden und wurde auch in verschiedenen Zeiten gleicher raumbildender Tendenz durch verschiedene Mittel versucht. Die frühchristliche Kunst sucht durch Wandmalereien, Mosaiken und Inkrustation eine vollkommene Entmaterialisierung der Mauer zu erreichen; die Dreidimensionalität der Mauer wird in der Darstellung vollkommen aufgehoben. Es ist bezeichnend, daß wir ähnliche Tendenzen auch im Quattrocento finden. Die Inkrustation nimmt bei Alberti in Praxis (S. Maria Novella) und in der Theorie[3]) einen großen Spielraum ein. Filarete findet für den Phantasieentwurf eines Doms seine Vorbilder in S. Marco in Venedig und den frühchristlichen Kirchen Roms.[4]) Dort, wo das antike Stützensystem als Wandgliederung benutzt wird, geschieht dies rein dekorativ. Sockel, Pilaster und Gesimse dienen als Rahmenwerk zur Begrenzung und Umschreibung der Mauerfläche.

Für diese geometrisch-kubische Auffassung gab es zwei direkte Entwicklungsmöglichkeiten. Eine Erweiterung des bisher engbegrenzten Feldes der Grundrißkomposition konnte durch Einführen neuer, bisher nicht benutzter geometrischer Figuren erreicht werden oder durch Kombination von einfachen Figuren. Beide Wege wurden auch versucht. Der erstere konnte naturgemäß nur ein Seitenweg sein; wir können ihn weit ins Cinquecento verfolgen. Bei Peruzzi und im Anschluß an ihn bei Serlio finden wir Versuche, das regelmäßige Dreieck, Fünf- und Sechseck als Grundrißgestalt architektonisch zu verwerten. Noch im späteren Barock wird oft in diesen ausgefallenen Figuren neue Anregung für die Grundrißkonzeption gesucht (S. Ivo della Sapienza).

Wichtiger und fruchtbarer war der zweite Versuch. Die in sich geschlossene Einheit und Selbständigkeit jeder Raumform bildet die unumstößliche Grundlage. Wir empfinden die ganze Schroffheit dieses strenggebundenen künstlerischen Empfindens in der Art, wie bei Albertis Versuchen, einen tonnengewölbten Saalbau mit einem pantheonartigen Kuppelbau zu verbinden (S. Francesco in Rimini, SS. Annunciata in Florenz), die fremden, wesenverschiedenen Raumeinheiten unvermittelt aneinanderprallen. In dem lapidaren Ausspruch, den eine alte Überlieferung Bramante in den Mund gelegt hat: „Ich werde das Pantheon auf die Gewölbe des Friedenstempels setzen", klingt der gleiche Gedanke an. Eine Bindung der isolierten Raumelemente konnte nur durch die rhythmische Anordnung erreicht werden. Indem um einen Mittelraum in den Hauptachsen oder in gleichmäßiger Reihung um die ganze Peripherie eine Zone von gleichen Raumeinheiten angeordnet wird, entsteht ein regelmäßiges Planornament, in dem jede Einzelform bei Wahrung ihrer geschlossenen Selbständigkeit durch ihre Lage im Gesamtplan mit den übrigen Raumelementen gesetzmäßig verknüpft erscheint.

---

[1]) Zitiert nach der Übersetzung von Max Theuer: Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, Wien 1912, S. 353.

[2]) Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre, Ed. Janitschek in den „Quellenschriften f. Kunstgeschichte d. Mittelalters u. d. Neuzeit", XI, S. 115.

[3]) A. a. O. S. 308 (Stuckornamente, geschnittene Steine, Mosaik), S. 325 (Über das sorgfältige Zersägen der Bekleidungstafeln, deren Schleifen und über das Befestigen der Marmorplatten an den Wänden), S. 326 (geschnittene Steine und Mosaik).

[4]) Oettingen, a. a. O. Buch IX, S. 296.

Diese einfachste zentralisierende Raumgruppierung finden wir schon bei Alberti beschrieben. An ein regelmäßiges Polygon werden Tribünen angeschlossen, entweder an jede Seite oder an jede zweite, so daß jedesmal eine frei bleibt; bei kreisrundem Grundriß „wird man sehr passend sechs oder auch acht Tribunalien anfügen". Auch können viereckige und halbkreisförmige rhythmisch wechseln.[1])

Die volle Entfaltung dieser kombinatorischen Kompositionsweise finden wir aber erst bei Leonardo da Vinci. Zum erstenmal wird der Versuch gemacht, geschlossene Raumeinheiten rhythmisch zu gruppieren. So sehen wir an einen pantheonartigen Kuppelbau in den Hauptachsen vier kleinere kreisrunde Kuppelräume angeschoben, die im Grund- und Aufriß ihre volle, selbständige Ausbildung erhalten (Cod. Atl., Richter-Geym.[2]) pl. 86, fig. 1, 2). Die Gruppierung ist eine rein äußerliche und ganz lose. Werden um ein Achteck acht kreisförmige Räume gelegt, deren gegenseitige Abstände der Mauerstärke entsprechen (Ashburnham, Ms. II, R.-G. pl. 85, fig. 1, und Ms. B im Inst. de France, R.-G. pl. 90, fig. 1), so entsteht im Außenbau eine neue Ornamentfigur, die durch Halbkreisnischen, die im Außenbau hervortreten, noch bereichert werden kann.

Der mathematisch-rationalistische Charakter der Kompositionsweise Leonardos tritt noch klarer in einer Anzahl von Skizzen hervor, in denen die Grundlage der Raumkomposition durch ein mathematisch konstruiertes Linienschema gewonnen wird. So werden in einer Studie des Ms. B im Inst. de France (R.-G. pl. 44, fig. 3) die Stützpunkte eines doppelten Umganges sowie die Außenkonfiguration durch regelmäßig angeordnete Zirkelschläge bestimmt. Am genauesten läßt sich die geometrische Entwicklung der Grundrißfigur bei einer reichgruppierten Zentralanlage des Ashburnham-Ms. II (R.-G. pl. 91, fig. 2) verfolgen. Vier Paare gleich abstehender paralleler Geraden bilden zwei gegeneinander um 45^0 geneigte Kreuze mit einem gemeinsamen Zentrum. Die äußeren Schnittpunkte ergeben die Eckpunkte des achteckigen Mittelraumes. An jede Achteckseite wird ein Quadrat angeschlossen. Die inneren Schnittpunkte der Grundlinien des aufrechten und diagonal gestellten Kreuzes ergeben den Ausgangspunkt der weiteren Konstruktion. Durch sie werden neuerdings Parallele gelegt. Diese bilden in der Mitte einen regelmäßigen achtspitzigen Stern, der zwar für die architektonische Gestaltung unwesentlich ist, bezeichnenderweise aber mit sichtlicher Freude an dem geometrischen Ergebnis stärker nachgezogen wird. Die neuen Linienkreuze bilden die Grundlage für die Unterteilung der Quadrate. Diese werden nach dem damit gegebenen Verhältnis in neun Vierecke zerlegt. Über den mittleren, größeren Abschnitt jeder Quadratseite wird ein Halbkreis geschlagen. Damit ist die lineare Konstruktion gegeben. Diese erfährt nun nachträglich erst ihre architektonische Deutung und Gestaltung. Die Quadrate mit je drei Apsiden werden zu Kapellen, der den Apsiden entsprechende mittlere Abschnitt auf der inneren Quadratseite zum Durchgang. In den Schnittpunkten der Unterteilung der Quadrate werden Säulen angeordnet. Schließlich wird die ganze Figur von einem auf den äußeren Kapellenseiten aufgebauten Zwölfeck umschlossen. In den Zwickeln zwischen den Kapellen werden große Nischen angeordnet, die im Durchmesser den vorspringenden Apsidiolen entsprechen. Dadurch entsteht in der Außengestalt ein bewegtes regelmäßiges Ornament aus gleichen rhythmisch wechselnden vor- und einspringenden Halbkreisen. Bei der architektonischen Umdeutung des planimetrischen Linienbildes ergibt sich aber eine Schwierigkeit, welche für den rein geometrischen Ausgangspunkt der Komposition äußerst bezeichnend ist. Zwischen Mittelraum und Kapellen müssen Mauern eingestellt werden, deren Stärke nachträglich nach außen an die Grundlinie aufgetragen wird, dadurch würde aber die regelmäßige Gestalt der Kapellen vollkommen umgestürzt werden, das heißt es wurden bei der Anordnung der Grundlinien die notwendigen Mauerstärken, denen entsprechend sich die Raumfiguren in ihrer gegenseitigen Lage verschieben müssen, überhaupt nicht berücksichtigt. Sehen wir uns ferner den dazugehörigen Aufriß an, so bemerken wir, daß die Gleichwertigkeit von Nische und Apsidiole im Aufbau gar nicht unmittelbar anschaulich wird. Die Nischen werden nicht als direkte Umkehrung der Apsidiolen empfunden; die Kolossalfiguren in den Nischen würden diesen Eindruck

[1]) A. a. O. S. 354. In der Anmerkung 5 hiezu (S. 619) eine polemische Parenthese gegen Burckhardts Bemerkung, Alberti übergehe den wahren Zentralbau, der vollkommen zuzustimmen ist.

[2]) Geymüller, Leonardo da Vinci als Architekt in J. P. Richter, a. a. O. vol II.

vollends aufheben. Die regelmäßig geometrische Entwicklung des Grundrisses entspringt nicht einer Raumvorstellung, sondern einer naiven Freude an der mathematischen Gesetzmäßigkeit des planimetrischen Ornaments.

Eine höhere Kategorie von Raumadditionen entsteht, wenn die zentrisch-symmetrisch geordnete Gruppe in eine geschlossene unabhängige Außenfigur hineinkomponiert wird. Die strengere Gebundenheit einer doppelten Gesetzmäßigkeit bildet ein stärkeres anregendes Moment und zwingt zu neuen, komplizierteren Kombinationen. Am häufigsten bildet das Quadrat die äußere Begrenzungslinie. Wir finden es dem Idealentwurf des Doms in Filaretes Traktat zugrunde gelegt sowie in verschiedenen Studien Leonardos (Ms. B, Inst. de France, R.-G. pl. 47, fig. 1, und pl. 93, fig. 2).

Da die äußere Kontur nicht einfach die Innenform nachzieht, so ergeben sich zwischen den Grundrißfiguren der einzelnen Innenräume und der umschriebenen Außenfigur tote Zwickel, die eine Auflösung verlangen. Dies geschieht durch Nischen, durch die alle Mauerflächen konsequent auf das äußerste reduziert werden. Die Nischen haben hier eine andere kompositionelle Bedeutung als bei den früheren Beispielen, wo sie als gleichmäßiger oder eurhythmischer Kranz die Grundform umschließen und deren zentrisch-symmetrische Einheit betonen. Sie bilden eine Raumerweiterung, welche neue Grundrißfiguren schafft, neue Haupt- und Nebenachsen ergibt und die einzelnen Gruppierungszentren in eine engere, fester geknüpfte Verbindung setzt. An Stelle einer bloßen Agglomeration freier Raumzellen tritt eine innere Organisation und Differenzierung: die Raumeinheiten schieben sich ineinander, beeinflussen und bedingen einander.

Sehen wir uns nach diesen Ausführungen nochmals den Pergamentplan Bramantes an. Um den achteckigen Mittelraum sind in rhythmischem Wechsel Nebenzentren gelagert: in den Diagonalachsen entsprechen der ersten Zone quadratische Kapellen mit abgeschrägten Ecken, der zweiten Zone achteckige Sakristeien, über denen sich Türme erheben sollten; in den Hauptachsen sind die Kreuzarme den zwei Zonen entsprechend in zwei Joche geteilt. Diesem zentrifugalen Kompositionsschema tritt als beschränkendes Moment die Einschließung des ganzen Gebäudekomplexes in ein Quadrat entgegen, das durch Verlängerungen der Außenmauern der Ecksakristeien gebildet wird und über das nur die Apsiden der Kreuzarme vortreten. Die Füllung dieser Außenfigur verlangt eine Erweiterung der Innenräume innerhalb dieses gegebenen Rahmens. Die Raumeinheiten der ersten Zone bilden neuerdings Gruppenzentren zweiter Ordnung, um die in regelmäßiger Folge neue Raumzellen angeordnet werden; diese sind aber durch die gegenseitige Lagerung ihrer Mittelräume bereits in ihrer Expansionsfähigkeit behindert. Dazu kommt als weitere Annahme die Bedingung, daß alle diese Raumeinheiten dritter Ordnung gleich sind. Der Durchgang vom ersten Kreuzarmjoch in die Nebenkuppelräume gibt das Maß. Er erscheint ebenso als Kapelle des Schiffes als des Nebenkuppelraumes; in ihm durchdringen sich die Zonen der beiden benachbarten Gruppenzentren. In gleicher Form legen sich Kapellen seitlich des zweiten Joches der Kreuzarme und an die beiden freien Seiten der Nebenkuppelräume. Zur Ergänzung des äußeren Quadrats werden zwischen die Kreuzarme und die Sakristeien Loggien eingeschaltet, in denen die Grundform der Kapellen nochmals mit etwas veränderten Abmessungen wiederholt wird. Die nunmehr übriggebliebene Mauerfläche wird schließlich durch größere und kleinere Nischen noch weiter aufgelöst. Wir sehen somit ein äußerst kompliziertes, nach bestimmten Annahmen gesetzmäßig verkettetes System vor uns.

Die Weiterbildung dieses kombinatorisch geometrischen Kompositionsprinzips haben wir bereits in einer Reihe von Studien und Entwürfen Peruzzis kennengelernt (S. 20). Auf Blatt Uff. 529v (Fig. 9) haben wir eine Anzahl von Versuchen gesehen, durch bienenzellenartiges In- und Aneinanderfügen von geometrischen Grundformen in gleichmäßiger Reihung oder rhythmischem Wechsel komplizierte Raumgruppen zu erhalten.

Die Entwicklungslinie von der einfachen Raumform zur Raumaddition, von der losen Gruppierung zur gesetzmäßigen Verkettung und Differenzierung läßt sich ebenso an den ausgeführten Bauwerken beobachten.[1]) S. Maria degli Angeli bildet einen frühen Vorläufer, der nur durch ein direktes

[1]) Vgl. die Analysen bei P. Frankl, a. a. O. S. 23 ff.

antikes Vorbild zu erklären ist. Das Prinzip ist das der einfachen Reihung gleicher Einheiten um einen Mittelraum. Erst gegen Ende des Quattrocentos mehren sich die Beispiele einer reicheren Gruppierung in mehreren Zonen: der Chor der Certosa di Pavia, S. Sebastiano in Siena, S. Croce in Crema, der Chor von S. Maria della Passione in Mailand. Die Komposition ist eine rein zentrifugale: um einen Mittelraum legen sich in rhythmischem Wechsel Nebenräume, die wiederum als Gruppenzentren von Zonen zweiter Ordnung eingeschlossen werden. Das griechische Kreuz bildet das Grundschema. Die Außenkonfiguration ergibt sich aus dem Inneren und tritt noch nicht als neues, selbstbestimmendes Motiv hinzu. Die Problemspannung zwischen einer selbständigen Innen- und Außenfigur tritt in einfachster Gestalt im Typus der Sakristei von S. Spirito auf, in rein geometrischer Lösung in S. Maria in Busto Arsizio, wo das Oktogon durch dreieckige Räume zum Quadrat ergänzt wird. Nach dem gleichen Schema wie die letztgenannte Anlage ist der Grundriß von S. Maria di Canepanova in Pavia entworfen; die Gruppierung ist reicher durch den rhythmischen Wechsel rechteckiger und dreieckiger Kapellen; in der Außengestalt ergibt sich dadurch die Durchdringung eines Quadrats mit einem griechischen Kreuz.

Der Schwerpunkt dieses Kompositionsprinzips scheint in Oberitalien zu liegen. Eine endogenische Entwicklung eines starken Raumempfindens und einer lebhaften raumgestaltenden Phantasie zeichnet die Baukunst der Lombardei im Gegensatz zu Mittelitalien schon im Mittelalter aus. Vielleicht liegt auch hier, wie so oft in der Kunstgeschichte zu beobachten ist, die Äußerung einer durch Jahrhunderte durchhaltenden Anlage des Volkscharakters vor. Leonardo selbst steht in den Architekturstudien ganz unter oberitalienischem Einfluß. In den Stützen- und Gewölbesystemen und den Verstrebungen (Ms. B, Inst. de France, R.-G. pl. 92, fig. 2) spricht sich oft deutlich jenes gotisch konstruktive Empfinden aus, das in Oberitalien schon im Mittelalter fester eingewurzelt, in der Renaissance und im Barock umgestaltet weiterlebt und nachwirkt, als ein Grundzug, welcher der lombardischen Baukunst ihr eigentümliches Gepräge verleiht. Noch stärker äußert sich der oberitalienische Stildialekt in den Aufrißskizzen Leonardos. Alle die bekannten Requisiten des oberitalienischen Quattrocentos finden wir wieder: schmale, hohe Biforen, Galerien im Inneren, im Außenbau Halbkreistympana, tonnenförmige, geschuppte Dächer und hohe Kuppeln, minarettartige Türme und fialenartige Türmchen.

Hier liegt der grundlegende Unterschied zu Bramantes Vorprojekt für St. Peter. Das Münzbild, das wir, wie schon erwähnt, im wesentlichen als Aufriß zum Pergamentplan ansehen können, zeigt einen vollkommen verschiedenen Charakter. Der Holzschnitt Serlios mit der Darstellung der Kuppel (lib. III, fol. 40) kann hiezu als Ergänzung in der Detailbildung dienen. Schwere, breitgelagerte Baumassen, die Fassade der Kreuzarme im Erdgeschoß durch eine gedrungene Pilaster- oder Halbsäulenordnung gegliedert, mit Nischen dazwischen, das Portal in Tabernakelform; die Kreuzarme im Obergeschoß mit flachen Dreieckgiebeln abgeschlossen; der Kuppeltambour ein riesiger antiker Monopteros, darüber die mächtige, wuchtende Kuppelkalotte mit stufenförmiger Übermauerung nach dem Profil der Pantheonkuppel.[1]) Die Türme, welche allein in Anordnung und Aufbau an oberitalienische Baugedanken gemahnen, sind doch viel massiger und konstruktiver in den Verhältnissen und der Gliederung als ähnliche Ecktürme bei Leonardo. Vier gleichwertige, durch Gesimse entschieden getrennte Geschosse, die sich nach oben verjüngen, sind von einer flachen Helmpyramide bekrönt. Den Stockwerken sollten wohl vier Ordnungen übereinander entsprechen, wenn auch das Münzbild dies nicht zeigt. Die Gliederung des Erdgeschosses durch ein großes gerahmtes Feld kann nur als Abbreviation des Stempelschneiders verstanden werden. So sehen wir an den Seitenfassaden der Kreuzarme die gleiche kursive Darstellung, wo doch sicherlich die Ordnung der Fassade weitergeführt werden mußte. Auf dem Pergamentplan ist auch tatsächlich die Pilasterstellung an den Seitenfronten der Kreuzarme, den Loggien und Türmen konsequent durchgeführt. Ebenso ist das einzelne breite Fenster des dritten Stockwerkes nur als Sigel aufzufassen; die auf Bramante geprägte Medaille Caradossos zeigt an

[1]) Die Auffassung Riegls (Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 85): „Es ist ein ruhiges, leichtes Schweben" vermag ich nicht nachzuempfinden.

gleicher Stelle zwei Fenster, dagegen am obersten Geschoß nur eines. Wir werden uns die Türme im Gesamtcharakter am besten nach dem einen ausgeführten Turm von S. Biagio bei Montepulciano vorstellen können, der unter Einfluß des St. Peter-Projekts entstanden sein dürfte.

Der Unterschied gegenüber Leonardo stellt sich somit folgendermaßen dar: statt einer dünnen, elastischen Mauerschale, die im Außenbau die innere Raumgestalt klar und einfach zum Ausdruck bringt, geschlossene Mauermassen, statt eines schlanken, triebhaften Hochdranges breite, lastende Schwere, statt dekorativer Flächenteilung tektonisch durchgebildete Säulen- und Pilasterordnungen. Es ist die Formensprache der vollreifen florentinisch-römischen Renaissance, wie sie in Bramantes ersten Bauten in Rom epochalen Ausdruck gefunden hat.

Wir müssen hier eine zweite Entwicklungslinie aufnehmen. Im Quattrocento wurzelt die Gestaltung von Raum- und Körperform einheitlich in einem starken geometrischen Empfinden. Wir haben auf die grundlegende psychische Disposition, wie sie sich in der Stellungnahme zum Rund- und Spitzbogen äußert, schon hingewiesen. Für diese geometrische Auffassung sind Wände und Wölbung gleichwertige begrenzende Flächen, bei denen statische Funktion und Richtungstendenz vollkommen zurücktreten: die Wandgliederung ist wesentlich flächig, die Einzelform dekorativ. Diese künstlerische Grundforderung zeigt sich deutlich in der Art der Rezeption der antiken Säulenordnungen. Dem flächenhaften dekorativen Empfinden des Quattrocentos trat in der Antike ein ausgebildetes plastisch-tektonisches System entgegen. Es ist charakteristisch, daß gerade diese grundlegende Eigenschaft nicht nachempfunden wurde. Für das Quattrocento ist nicht die folgerichtige Durchbildung des statischen Ausdruckes, die innere Geschlossenheit des Systems das Vorbildliche der antiken Ordnungen, sondern die einfache geometrische Teilung, die sich durch vertikale Stütze und horizontales Gebälk oder Halbkreisbogen ergibt. Die Einzelformen werden nach ihrer Eignung zur Rahmung und Gliederung der Fläche aufgenommen, während ihre tektonische Bedeutung zurücktritt oder vollkommen aufgehoben wird. Dies wird vor allem durch das Ornament erreicht. Die reichen Pilasterfüllungen, die »intagliati« der Gebälke und Friesornamente lassen eine tektonische Interpretation nicht aufkommen, machen Pilaster und Gebälk zu einem bloßen dekorativen Rahmenwerk. Die überaus reiche Ornamentik bedeutet nicht wie in der griechischen Baukunst eine Verstärkung des tektonischen Ausdruckes, sondern eine Abschwächung oder Unterdrückung. Die üppige Fülle der Zierglieder und Füllungen an spätrömischen Denkmälern, wie am Bogen der Goldschmiede, in der sich ebenfalls der Auflösungsprozeß eines streng tektonischen Empfindens symptomatisch äußert, war Vorbild und ergiebige Quelle.

Alberti war der erste, der die antiken Formen nicht als Einzelerscheinungen auf ihren dekorativen Wert, sondern als System auf ihre Gesetzmäßigkeit erkannte. Der Fassadenvorbau von S. Andrea in Mantua könnte in orthogonaler Aufnahme auf den ersten Blick als Hochrenaissancebau erscheinen. Überraschend wirkt dagegen die Ausführung. Das ganze tektonische Gerippe ist nur in Relieftechnik auf die Fläche gezeichnet. Die Mauerflucht ist dazu nach Bedarf verlegt, immer nach dem Grundsatz, die möglichst geringste Plastik zu erzielen. Wir sehen, wie der Künstler in seinem flächenhaften Empfinden vor einer konsequenten plastischen Durchbildung zurückschreckt.

An den Bauten Lucianos da Laurana läßt sich die Entwicklungslinie weiter verfolgen. Aber erst die römischen Bauten Bramantes zeigen die veränderte Auffassung in voller Entfaltung. Schon für Serlio bezeichnet sein Name den entscheidenden Wendepunkt der Architekturentwicklung; er ist für ihn „inventor e luce della buona e vera architettura". Bei Cellini (Discorso dell' architettura) tritt er als zweiter Reformator der Baukunst neben Brunelleschi, dessen kunstgeschichtliche Kanonisierung damals schon feststand. Wir sehen, daß die Wandlung der baukünstlerischen Anschauungen am Beginn des neuen Jahrhunderts sehr bald ins volle Bewußtsein trat und klar erkannt wurde, um nach den Grundsätzen der humanistischen Geschichtschreibung durch die Heroisierung eines der prominentesten Vertreter leichter faßbar gestaltet zu werden.

Diese Wandlung bedeutet eine prinzipielle Verschiebung des künstlerischen Interesses. An Stelle eines geometrischen Empfindens tritt ein mechanisches. Die einzelnen Formen stehen nicht mehr allein unter einer in ihnen selbst gelegenen, aus ihnen wirkenden Kraft, mit der ein Punkt um ein Zentrum in gleichem Abstand rotiert, eine Linie gerade „fortläuft", eine Fläche sich gleichmäßig dehnt und weitet, sondern unter der allbeherrschenden Einwirkung einer außenstehenden Kraft — der Schwere. Jedes Formelement wird plastisch und materiell empfunden. Die Form ist der Ausdruck der materiellen Reaktion auf die von außen wirkende Schwerkraft. Es bilden nicht mehr die geometrischen, sondern die tektonischen Grundformen die Kompositionselemente. Diese aber waren durch die Rezeption der Antike gegeben.

Die Bauelemente mußten zur Äußerung ihrer statischen Funktion in ihrer plastischen Form und materiellen Einheit klar hervortreten. Dies äußert sich wieder prägnant in der Verwendung des Ornaments. Die reichen Zierglieder und Flächenornamente, welche die geometrischen Begrenzungslinien nachgezogen und jede Plastik in die Fläche aufgelöst haben, verschwinden, die Architekturformen treten in voller Klarheit und Schlichtheit hervor. — Bei Perugino zeigt sich diese einfache Flächigkeit zuerst in der gemalten Architektur. — Dieser Umschwung, der sich auch in der Stellung zur Antike zeigt, läßt sich deutlich in den kritischen Äußerungen Serlios über antike Denkmäler nachweisen. Die Häufung der Zierglieder wird jedesmal scharf getadelt; vom Hauptgesims des Bogens der Goldschmiede wird gesagt: per la gran richezza de l'intagli è molto confusa (lib. III, fol. 111); von dem des Triumphbogens in Benevent: io la lodarei ancho più, che non ci fussero tanti intagli (lib. III, fol. 116). Zwischen zwei mit Ziergliedern geschmückten Profilen wird stets verlangt: un membro netto per separar l'una opera da l'altra. Die Kritik wendet sich aber auch gegen die zeitgenössischen Architekten: ma sono molti architetti e massimamente al di d'hoggi, che per piacere al uulgo e per adornare le sue male intese architetture ci mettono molti intagli di maniera, che tal uolta con questi intagli confondono l'architettura e le tolgano la bellezza de la forma. Die Überhäufung mit Ziergliedern ist also der gemeine Geschmack der Menge — das ist so richtig das Urteil, das man gegen eine überholte, in der Unterschicht noch weiter vegetierende Richtung zu äußern pflegt.[1]) Der Grund seiner Abneigung ist deutlich ausgesprochen: damit wird nur der schlechte Architekturentwurf bemäntelt — auch hier ist der Vorwurf gegen eine rückständige Kunstübung zu merken, welche der von der fortschrittlichen Richtung geforderten statischen Gesetzmäßigkeit nicht entspricht. „Die Schönheit der Form", das ist für ihn der tektonische Ausdruck. Er fährt fort mit einem selten scharf gefaßten ästhetischen Bekenntnis: e se mai per alcun tempo le cose sode e semplice furono in istima appresso i giudiciosi: elle sono nel secolo presente (lib. III, fol. 116).

Die Veränderung der funktionellen Bedeutung von Halbsäulen und Pilastern bedingt auch eine Verschiebung des Proportionsempfindens. Solange der Pilaster als Mauergliederung dient, ist die Mauer selbst der tragende Teil; die Mauerfläche wird zur Last ins Verhältnis gesetzt. Die Ordnung ist von dieser prinzipiell unabhängig; sie erhält ihre Abmessung als Rahmenwerk im Verhältnis zur gerahmten Fläche. Je stärker das innere Kräftespiel empfunden wird, um so mehr verliert die Ordnung ihre rein dekorative Bedeutung als Rahmen. Ihr Verhältnis ergibt sich nicht mehr allein aus der Abmessung der Mauerfläche, sondern aus der statischen Aufgabe der Mauer im gesamten Bauorganismus.

Die allmähliche Emanzipation der Ordnung von der Mauer im statischen Empfinden stellt den Entwicklungsprozeß des Quattrocentos dar. Je freier eine Stütze steht, um so gedrungenere Verhältnisse verlangt das statische Empfinden: man vergleiche Serlios Zusammenstellung von Freistütze, voller Wandsäule und Dreiviertelsäule im IV. Buche, fol. 66. Nach dem gleichen Gesetze müssen sich die Verhältnisse ändern, je selbständiger der Pilaster statisch empfunden wird. So tadelt Antonio die „pilastri di fuora, che sono dorichi (an der Westtribuna), e sono più di dodici teste, et sogliono essere sette". Liegt hier auch eine theoretische Forderung zugrunde, so ist diese selbst wieder das Ergebnis des veränderten statischen Empfindens.

[1]) An anderer Stelle heißt es noch deutlicher: ma sempre furono degli architetti licentiosi, come anchora ne sono a nostri tempi, i quali per piacere al vulgo mettono di molti intagli . . . (lib. III, fol. 128).

Durch die Betonung eines mechanischen Prinzips wird aber auch das Verhältnis der Architektureinheiten zueinander verändert. An Stelle der selbständigen Beiordnung tritt die „monarchische Unterordnung“ (Lipps). Jede einzelne Form ist an sich unverständlich und unvollkommen, erst durch ihre Beziehung zu der nächsten, durch die Stellung im Ganzen erhält sie Sinn und Bedeutung; die Säule als Ausdrucksform des Tragens verlangt das lastende Gebälk und umgekehrt.

Dies äußert sich in Verwendung und Durchbildung von Sockel und Gebälk. Wird die Säule oder der Pilaster wirklich als Stütze unter dem Drucke der lastenden Decke empfunden, dann erwächst daraus das Bedürfnis, ihn fest auf den Boden zu stellen: auf einem hohen Sockel erscheint er unsicher und schwankend. Serlio spricht im IV. Buche offen als Regel aus: sempre che le colonne haveranno il suo posamento nel piano de lo edificio, saranno elle piu lodabili che se fussero sopra il piedestalo (fol. 26 v); und an anderer Stelle: io lodarò che elle siano libere de i piedestali e massimamente quelle de i primi ordini (fol. 65 v). Wir haben die praktische Anwendung bereits anläßlich der Niveauerhöhung durch Antonio d. J. besprochen Die gleiche Tendenz zeigte auch die Verbesserung, welche der Zeichner von Blatt Uff. 135 (Geym. Taf. 55, Fig. 1) und Serlio am Tempietto vorgenommen haben (S. 6).

Die statische Funktion hebt den Pilaster aus der Mauer heraus und individualisiert ihn. Der durchlaufende Sockel bindet ihn dagegen stärker in die Mauer ein; er ergänzt Pilaster und Gebälk zum vollen Rahmen: die Ordnung wird zur planimetrischen Wandgliederung. So wie der Pilaster direkt auf dem Boden aufsteht, findet er nicht mehr in der Wandebene selbst seine volle Ergänzung, sondern in der normal darauf stehenden Bodenfläche: er wird aus einer Flächendekoration zu einem plastischen Mauerkörper, die Ordnung aus einem planimetrischen zu einem dreidimensionalen System.

Noch deutlicher spricht sich die veränderte Beziehung zwischen Mauer und Ordnung in der Behandlung des Gebälkes aus. Die Ordnung wird allein als tragendes Gerüst empfunden; die Mauer wird zu einer bloßen Füllung, die als nicht tragfähig gedacht ist und daher nicht belastet werden darf. Das Gebälk bildet daher nicht wie im Quattrocento den Abschluß und die Bekrönung der Mauer, es steht zu dieser in keiner direkten Beziehung. Es bildet mit den Stützen ein selbständiges, geschlossenes System und muß zu diesen in ein anschauliches, statisch befriedigendes Verhältnis gesetzt werden. Bezeichnend ist der Einwurf Antonios im Memoriale gegen die „chornige di trevertio“, daß ihr die notwendige Stütze fehle: „non pò stare quando non a sotto e pilastri cho' loro chapitelli e basa, quale qui nonè.“ Es ist der entschiedenste Ausdruck für die Negierung der Mauer, die nicht mehr als tragender Teil empfunden wird, sondern die nur ein neutrales Medium für die aktiven tektonischen Einheiten bedeutet. Dasselbe Empfinden spricht Serlio aus, wenn er die Verkröpfung des Gebälkes über einer Halbsäule oder einem Pilaster tadelt: „perche l'altre parti [de la cornice] da le bande saranno abbandonate senza esser sostenute da cosa alcuna“ (lib. IV, fol. 65 v); dagegen ist der Kropf gerechtfertigt, wenn die Halbsäule seitlich von halben Pilastern flankiert ist, welche die Fiktion des Tragens für den zurückliegenden Teil des Gebälkes übernehmen. In diesem Sinne tadelt Antonio die Kröpfe des Marmorgesimses über den kleinen Pilastern der 40 p.-Nische. (Die Deutung Geymüllers von „perchè non vole eservi le risalite, che vi sono“ mit „zuviel Vorsprung [trop de saillie]“ ist wegen des Plurals unrichtig.) So sehen wir Antonio mit einer gewissen theoretischen Pedanterie auf Blatt Uff. 79 (Geym. Taf. 33, Fig. 2) bemüht, das Gebälk der Tabernakel im Rücksprung durch Pfeilerchen seitlich der großen dorischen Halbsäulenordnung aufzunehmen, damit selbst dieses kurze Stück, das überdies an der Halbsäule anläuft, nicht ungetragen bleibt.

Die Wandlung in der Auffassung der Mauer zeigt deutlich ein Vergleich der Westtribuna Bramantes und der Kreuzschiffumgänge auf den Grundrißplänen Giulianos mit dem System der Umgänge von Raffael. Die abschließende Mauer der Westtribuna bildet noch eine homogene Einheit. Die Pilaster gliedern sie, lösen aber nicht ihre Geschlossenheit. Die großen Fenster mit ihrem Bogenschluß sind Mauerausschnitte. Wie immer der Aufriß zu den Grundrissen Giulianos zu rekonstruieren ist, so sehen wir auch hier, wie die breiten Pfeiler gegenüber der schmalen Öffnung dominieren und die Kontinuität der Mauer betonen. Demgegenüber ist bei Raffael und seinen Nachfolgern die Mauer in ein tektonisches

System aufgelöst. Wir sehen ein kunstvolles Gerüst von Stützen und Balken, hinter dem die Mauer als kontinuierliche Einheit vollkommen verschwindet. Haupt- und Nebensysteme werden zu einem wechselseitig verknüpften Ganzen zusammengeschlossen, in dem dennoch jede tektonische Einheit ihre individuelle Selbständigkeit bewahrt. Drei Ordnungen sind ineinander verzahnt: die kleine Säulenordnung, deren Architrav den Kämpfer der großen Nischen bildet; die mittlere rudimentäre Ordnung, deren Gebälk zugleich der Kämpfer der 60 p.-Bogen ist, und die zusammenfassende große Pilasterordnung.

Welche grundverschiedene Bedeutung haben die kleinen schmächtigen Säulchen, die Bramante in die großen Fensterbogen der Tribuna einstellt, und die Raffaels, die, fest auf den Boden gestellt, den Architrav mit dem Mauerfeld darüber tragen! Dort eine rein dekorative Fensterteilung, die an den Palazzo Rucellai erinnert, eine vollkommen quattrocentistische Reminiszenz, hier aktive tektonische Individualitäten. Wir sind hier an der Scheide, wo das Empfinden für die homogene raumabschließende Mauer in das für das tektonische System umschlägt.

Die wechselseitige Bedingtheit der Bauglieder muß zu einem idealen System, einer strengen inneren Gesetzmäßigkeit führen, durch die jeder Teil in seiner Stellung zum anderen und zum Ganzen in Form und Verhältnis bestimmt ist. Charakteristischerweise entwickelt sich dieses statische System nicht am Freistützenbau wie in der griechischen und gotischen Architektur, sondern als Blendarchitektur der Mauer. Das tektonische System ist eine bloße Fiktion: das Gerüst der Säulenordnungen ist nicht tatsächlich der tragende Aufbau und die Mauer nicht bloß die indifferente Füllung dazwischen, wir haben nicht Fachwerkbauten aus Steinbalken vor uns, sondern die homogene Mauer bildet den tragenden Kern, die Halbsäulen- und Pilasterordnungen sind nur eine reliefartige Blende, die auf die durchgehende Mauerflucht aufgetragen ist. Das statische Problem, das gestellt und gelöst wird, beruht nur auf einer ideellen Supposition, die mit dem tatsächlich wirksamen Kräftespiel gar nichts zu tun hat.

Die Unterscheidung von effektiver und fiktiver Stütze findet sich im Sprachgebrauch des Cinquecentos scharf gekennzeichnet. Alles, was der Gliederung und Belebung der Mauer dient, ist „ornamento". Wir können bei Serlio die konsequente Anwendung dieses Terminus durchgehends verfolgen. Es bedeutet etwas von dem heutigen Wortsinn Grundverschiedenes. Was wir unter Ornament verstehen, bezeichnet Serlio durch „intagli". Während er sich dem ornamentalen Reichtum gegenüber, wie wir gesehen haben, ablehnend verhält, lobt er oft die „bellissimi e ricchi ornamenti". „Ornamento" bildet den kontradiktorischen Gegensatz zu „necessità".

Während die Säule als Freistütze „quasi in isola, senza qual compagno per sostegno" bezeichnet wird, heißt es von der Dreiviertelsäule „più tosto per ornamento che per sostegno" und an anderer Stelle „per esser poste per ornamento solo" (lib. IV, fol. 41).[1])

In gleicher Bedeutung verwendet Antonio das Wort im Memoriale. Im siebenten Artikel tadelt er die projektierte Kuppel als zu schwer für die ausgeführten Pfeiler. Dieser rein konstruktiven Kritik fügt er hinzu: „li ornamenti non parlo: se ne può fare quanto l'omo vole, secondo la volontà del patrone." Auch hier ist die gesamte architektonische Durchbildung mit Säulen und Pilastern gemeint.

Diese Terminologie geht schon auf Alberti zurück, der zwischen Schönheit und Schmuck unterscheidet: Jene ist „gleichsam dem schönen Körper eingeboren", diese hat „mehr die Natur erdichteten Scheines und äußerer Zutat" (a. a. O. S. 294). Doch fehlt noch jene konkretisierende Auffassung, wie bei Serlio — bei diesem bezeichnenderweise oft im Plural — die in der Gegenüberstellung von konstruktiven und schmückenden Baugliedern liegt Für Serlio ist die der Wand vorgeblendete Ordnung nicht ein integrierender, sondern bloß ein akzessorischer Bestandteil des Bauwerkes. Dem Mauerkörper, der die Gebäudeschale bildet, dem „edificio integro" (Serlio, lib. IV, fol 26 v), wird gleichsam erst nachträglich und unabhängig das Gewand der Ordnungen übergeworfen. („Nackt soll man das Bauwerk zu Ende führen, ehe man es bekleidet." Alberti, a. a. O. S. 510.) — Diese

[1]) Der Umfang des Begriffes „ornamento" bei Serlio ist klar umschrieben in der Stelle (lib. IV, fol. 26 v): „gli ornamenti de le cinque maniere de gli edifici, cioè di colonne, piedestali, architravi, fregi, e cornice, d'alcuna porte variate, finestre e nicchi, et altri simili membri separati." — Somit alles, was nicht tatsächlich konstruktiv ist.

Unterscheidung von „edificio integro“ und „ornamento“ ist typisch italienisch; aus ihr erklärt sich die unbekümmerte Aufstellung reicher Fassaden neben roh belassenen Seitenfronten, eine Eigenheit, die wir durch alle Zeiten verfolgen können. — Wir sehen daraus, daß die Interpretation des tektonischen Systems in der Renaissance als eine fiktive Konstruktion, wenn sie auch nicht im klaren Bewußtsein stand, doch dem tatsächlichen Empfinden der Zeit entsprach.

Halten wir dies der rigorosen Strenge gegenüber, mit der in Theorie und Praxis versucht wird, die innere Gesetzmäßigkeit des Systems aus dem Widerspiel von Schwerkraft und materieller Stabilität abzuleiten, wie wir dies bei Antonio da Sangallo nachgewiesen haben, so bekommen wir erst die richtige psychologische Wertung für diese Erscheinung. Die Tektonik der Renaissance erweist sich damit als grundverschieden von jener der Griechen oder der nordischen Gotik. Sie ist nicht die primäre Entwicklung von Ausdrucksformen und Proportionen aus der künstlerischen Einfühlung in die Konstruktion wie jene, sondern die Ausbildung eines übernommenen, bereits entwickelten Kanons in seiner Folgerichtigkeit und Gesetzmäßigkeit. Sie wächst nicht aus einem eigenen, individuellen Material- und Stabilitätsempfinden hervor, sondern aus geometrisch-mechanischem Rationalismus und verrät damit ihre Herkunft aus dem geometrisch-dekorativen Empfinden der Frührenaissance. Wie seit Brunelleschi die Abhängigkeit von der Antike klar erkannt wurde, so finden wir auch die Aufgabe der „modernen“ Baukunst gegenüber der Antike klar ausgesprochen: „anzi saria possibile, che in qualche parte le cose antique da le nostre moderne fossero superate, conciasiacosa, che sia più facile d'aggiungere a la inuentione, che a ritrouarla; man könne die Antike übertreffen se ne la grandezza nò, almeno ne la intelligentia con miglior arte« (Serlio, lib. IV, fol. 2 r).

Charakteristisch für diese Auffassung ist der Begriff der „inventione“ bei Serlio. Er bezeichnet nicht im allgemeinen die künstlerische Erfindung, die grundlegende Idee der Gesamtkomposition, sondern das „Motiv“, eine neuartige gesetzmäßige Verknüpfung der gegebenen Elemente, aus der auf Grund eines feststehenden Kontrapunktes die „Durchführung“ abgeleitet wird. Wesentlich ist hiebei nicht der Ausdruck eines neuen Empfindungsinhaltes, sondern nur eine neue rationelle Form. In welchem beschränkten Sinne der Terminus Anwendung findet, zeigt ein Beispiel. An der Architektur Bramantes im Cortile di Belvedere (jetzt Giardino della pigna) wird besonders hervorgehoben, daß über den gekuppelten Pilastern die Unterglieder des Kranzgesimses verkröpft werden, während die Hängeplatte glatt (tutta integra) durchläuft, „dela quale inuentione il prudente architetto si potrà molto ualere in diuersi accidenti“ (lib. III, fol. 142). Dieser Schlußpassus ist bei Serlio eine immer wiederkehrende Formel Das System ist etwas Gegebenes und fertig Übernommenes, daran darf nicht gerüttelt werden; die Aufgabe des Architekten ist nur, durch neue Verknüpfungen und Kombinationen dieses System mit den immer neuartigen Forderungen der „modernen“ Baukunst in Einklang zu bringen: „bella cosa è nel l'architetto l'esser abbondante d'inuentioni, per la diuersità de gli accidenti che occoreno al fabricare“ (lib. IV, fol. 13 v).

Die Problemstellung ist daher nicht, aus dem gegebenen Baukörper durch künstlerische Einfühlung neue Empfindungsmöglichkeit herauszuholen und dieser in prägnantester Form Ausdruck zu verleihen, sondern dem gegebenen Baukörper das gegebene System anzupassen, die Schwierigkeiten, die sich der Anwendung der strengen Gesetzmäßigkeit dieses Systems im besonderen Falle entgegenstellen, durch neue Kombinationen, das ist durch „Inventionen“, zu lösen. Hier zeigt sich der fundamentale Unterschied zu der Michelangelesken Richtung, der „maniera licentiosa“; hier liegen die Wurzeln von Barock und Klassizismus bloß. Die Gestaltung neuer Ausdrucksformen für neue künstlerische Ideen bei Michelangelo und im späteren Barock ist etwas Grundverschiedenes von den spekulativen Bemühungen französischer Theoretiker um die „Erfindung“ einer neuen Säulenordnung. Diesen Begriff des „Erfinders“ gebraucht schon Serlio; von Baldassare Perruzzi sagt er bei Besprechung eines dorischen Gebälkes mit Triglyphen und Modillons „fu il trouator di questa uarietà“ (lib. IV, fol. 24 v).

Die supponierte Unterstellung des ganzen Architekturgerüstes unter die Schwerkraft bildet nur das ordnende Prinzip, das grundlegende Axiom, aus dem die Gesetzmäßigkeit des Systems abge-

leitet wird. Jedes einmal angeschlagene Motiv fordert konsequente Durchführung, verlangt seine motivische Antwort und wird so zum Regulativ des ganzen Aufbaues Das „accompagnamento", die Durchführung, und die „concordanza" oder „corrispondenza", die „kontrapunktische" Verkettung verschiedener Motivreihen, bezeichnen die grundlegenden Forderungen. So tadelt Antonio im „Memoriale" die Ordnung der Umgänge: „non seguita e chompagnia l'opera; quale è cosa pessima"; und Serlio äußert sich über die isolierten Gebälkkröpfe in der Konstantinsbasilika: „sono alcune cose male accompagnate, e massimamente la cornice sopra le colonne, la quale non accompagna cosa alcuna, ma resta nuda per se sola" (lib. III, fol. 24).

Für diese gesetzmäßige Kombination und Verkettung mußten bindende Regeln als Grundlage entwickelt werden..

Es ist nun bezeichnend, daß dies nach einem vollkommen heteronomen Prinzip geschah. Nicht aus eigenem Empfinden, nicht aus einer ununterbrochenen lebenden Tradition erfolgt die Ableitung, sondern aus der Antike. Zwei Quellen boten sich hiefür: die Denkmäler und der schriftliche Nachlaß der antiken Kunsttheoretiker, vor allem Vitruvs. Durch alle kunsttheoretischen Schriften der Renaissance können wir nebeneinander diese beiden Quellen verfolgen. Die Sprache der spätrömischen Ruinen konnte naturgemäß nicht mit den Theorien einer hellenistischen Lokalschule, wie sie Vitruv vertrat,[1]) in Einklang gebracht werden. Diese Abweichungen wurden, sobald die Künstler sich der epochalen Entdeckung Poggios bemächtigt hatten, auch sogleich empfunden. Der Widerstreit durchsetzt die ganze Kunstliteratur des ausgehenden 15. und des ganzen 16. Jahrhunderts. Es ist bezeichnend, daß schließlich der Literat als unbedingte Autorität daraus hervorging. Das Bemühen, aus den Denkmälern selbst bestimmte Regeln abzuleiten, mußte bei einem historisch unkritischen Vorgehen, das Bauwerke aus verschiedenen Zeiten in ein ästhetisches System zu bringen suchte, trotz vielfacher Versuche immer wieder scheitern. Das Bedürfnis nach einheitlich bindenden Grundsätzen konnte leichter und sicherer in einer, wenn auch vielfach unklaren, doch fertig abgeschlossenen Theorie befriedigt werden. Die heteronome Grundlage der klassizistischen Richtung des Cinquecentos wird dadurch klar gekennzeichnet.

Die Wandlung erkennen wir deutlich, wenn wir Albertis Stellung zu Vitruv mit der Serlios vergleichen. Alberti erkannte klar die Irrtümer und Mängel sowie die unklare Disposition des Stoffes, welche den Text oft bis zur Unverständlichkeit verwirrt Er bemüht sich aber nicht, die dunklen Stellen mit philologischer Spitzfindigkeit zu lösen, er versucht nicht wie Serlio eine Ehrenrettung durch den Hinweis auf mögliche Textverstümmlungen. Der Unmut über die Unklarheit und Verworrenheit reißt ihn vielmehr zu dem scharfen Tadel hin, „daß es gleich wäre, er hätte es überhaupt nicht geschrieben, als daß er es so schrieb, daß wir's nicht verstehen können" (a. a. O. S. 290). Welcher Unterschied zwischen dieser selbstbewußten, kritischen Wertung Albertis und dem dogmatischen Unfehlbarkeitsglauben Serlios: „che i suoi scritti debbiano essere sacrosanti et inuiolabili" (lib. III, fol. 46). Dazwischen liegt all die Arbeit mühsamer Übersetzungsversuche und umfangreicher Kommentare, all der Kampf zwischen einer autokraten Theorie mit einer lebenden Kunst.

Der theoretisierende Zug ist für die klassizistische Richtung von allem Anfang charakteristisch. Alle die namhaften ausübenden Baukünstler der ersten Hälfte des Cinquecentos fühlten das Bedürfnis, auf theoretischem Wege eine sichere Grundlage für ihr Kunstschaffen zu gewinnen und diese für die Mit- und Nachwelt festzulegen. Fra Giocondo übersetzt und kommentiert Vitruv; Bramante soll nach Lomazzo Traktate über die antiken Bauwerke und über Perspektive geschrieben haben; Antonio da Sangallo il giovane bereitete eine Vitruv-Übersetzung vor, zu der uns das Konzept der Einleitung überliefert ist.[2]) Baldassare Peruzzis umfassende theoretische Arbeiten haben wir als Grundlage der Publikation Serlios kennengelernt. Die enge Beziehung von Theorie und Praxis zeigt der schon mehrfach nachgewiesene Parallelismus der kritischen Bemerkungen Antonios im „Memoriale" mit den von Serlio aufgestellten Grundsätzen.

[1]) Adalbert Birnbaum, Vitruvius und die griechische Architektur, in Denkschriften d. Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Kl., 57. Bd., 4. Abt., 1914.

[2]) Abgedruckt bei Gatti, Vita di Michelangelo Buonarroti, Fir. 1875, vol. II, p. 131.

Hatte sich in der zweiten Hälfte des Quattrocentos auch die formale Auffassung von einer rein geometrischen in eine mechanische gewandelt, so war die grundlegende psychische Veranlagung die gleiche geblieben. Die Freude an der geometrischen Kombination, an der reinen restlosen mathematischen Lösung, an der wunderbaren Gesetzmäßigkeit der geometrischen Form, bleibt auch bei geänderten Voraussetzungen die treibende Kraft. So erkennen wir die gleichgerichteten Tendenzen in der Entwicklung der Körperform wie in der Raumkomposition, die gemeinsame geometrisch-mechanische rationalistische Basis. Die Geometrie wird zur „profundissima arte dell'architettura", was ohne ihre Hilfe geschaffen ist: „senza arte alcuna, ma a ventura e a caso" (Serlio, lib. I, fol. 2).

Es war notwendig, die Entwicklung der Körperform über Bramante um einen Schritt weiter zu verfolgen, um in der ausgeprägten Formulierung jener Tendenz, wie wir sie bei Antonio d. J. und Serlio finden, einen Fixpunkt zu erlangen, durch den die Richtungslinie des Kunstwollens festgelegt erscheint. Wir haben zwar bei Antonio bereits eine Weiterentwicklung kennengelernt, die gegenüber Bramante und Raffael kritisch Stellung nimmt; in dieser Kritik äußert sich aber nicht ein prinzipiell verschiedener Standpunkt, sondern nur eine strengere, intolerante Durchführung der gleichen Grundtendenzen. Indem diese theoretisch formuliert und ausgebaut werden, sind sie uns leichter faßbar, wir können von hier aus rückblickend deutlicher jene keimenden Triebe und Schiebungen beobachten, die wenige Jahrzehnte vorher noch unsicher zur Äußerung gelangen.

Indem anderseits nur die rationalistische Seite des Entwicklungsprozesses untersucht wurde, sollte nicht Bramante als historische Erscheinung der klassizistischen[1]) Richtung einverleibt werden und damit gegen das „Zweivätersystem" Gurlitts — Michelangelo und Palladio — ein neuer Paternitätsstreit erhoben werden. Es konnte hier nicht die Aufgabe sein, die künstlerische Persönlichkeit Bramantes allseitig zu umschreiben; es handelt sich nur um den Lösungsversuch jenes entwicklungsgeschichtlichen Problems, das uns der Schritt vom Vorprojekt für St. Peter zur Ausführung stellt. Es sollte hiefür gezeigt werden, daß Raum und Körperform auf gleicher Grundlage zu selbständigen Entwicklungen führten, die in einer gewissen Gegensätzlichkeit notwendig zu einem wechselseitigen Ausgleich drängen mußten.

Während in der Frührenaissance die Raumvorstellung im Vordergrund steht und die Mauergestaltung ihr untergeordnet ist, bedeutet der Übergang zu einer plastisch-tektonischen Auffassung eine prinzipielle Verschiebung des künstlerischen Interesses. Die Mauer ist nicht mehr bloße Begrenzung des Raumes, sie ist eine plastisch materielle Essenz, sie erhält individuelles Leben, sie steht unter der Wirkung äußerer Kräfte, mit denen die inneren in Kampf treten. Säulen und Pilaster, Sockel und Gesimse, Tabernakel und Verdachungen sind Teile der Mauermasse, sind Gestaltungsformen ihrer Reaktion gegen die Kräfte der Außenwelt. Als negative Formen, als Ausschnitte des Hohlraumes, sind sie einfach unverständlich. Soweit sie plastisch wirksam sind, müssen sie notwendig die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Raumvorstellung auf die Körpervorstellung ablenken. Es vollzieht sich jene Verlegung des Betrachtungszentrums, die wir als charakteristischen Unterschied zwischen Vorprojekt und Ausführung bei Bramante festgestellt haben.

Die Wandlung vom dekorativen zum tektonischen, vom planimetrischen zum plastischen Empfinden ist im Grunde der Umschwung vom Raumempfinden zum Massenempfinden.

Wiederum können wir bei Antonio die konsequente Weiterbildung, den systematischen Ausbau jenes veränderten künstlerischen Empfindens, das bei Bramante zum erstenmal zu voller Geltung ge-

[1]) Die Bezeichnungen „klassizistisch" und „barock" wurden in dieser Arbeit stets als Ausdruck „allgemeiner Stilprinzipien" für den Gegensatz der strengeren, rationalistischen und der freieren, expressiven Richtung gebraucht. Es erweisen sich diese Bezeichnungen gerade in der Architekturgeschichte als die handlichsten. Da in dem Streite um diese Nomenklatur (s. H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, S 84 ff.) noch keine konstitutive Entscheidung gefallen ist, glaubte ich ihre Verwendung gerade in dem engen Rahmen dieser Arbeit gerechtfertigt, der mir jedes Mißverständnis zwischen kathegorisierender und periodisierender Bedeutung auszuschließen scheint.

langt, beobachten. Die Vermauerung der 40 p.-Nischen durch Antonio bedeutet nur einen Schritt weiter in jenem Umbildungsprozeß, der von Bramante selbst am St. Peter-Entwurf vom Vorprojekt bis zur Ausführung vorgenommen wurde. Die großen Nischen Bramantes waren als ein Rückstand der Leonardesken Kompositionsweise keine Mauergliederung, sondern Raumerweiterung. Der Raum dringt in die Mauermassen ein und komprimiert sie unter seiner allseitigen expansiven Bewegung. Ganz anders bei Antonio: die Mauermasse wird das aktive Agens, sie quillt unter äußeren und inneren Kräften aus sich heraus, schiebt sich in den Raum hinein, ihn bedrängend und bildend. Ist die Nische vom Raum aus positiv, von der Mauermasse aus negativ zu werten, so wechseln für die in den Raum vorgeschobenen Tabernakel einfach die Vorzeichen: die Nische ist in die Mauer eingedrungener Raum, das Tabernakel in seiner kräftigen Plastik in den Raum eingedrungene Mauermasse.

Die Einwirkung des Massenempfindens auf die Raumgestaltung konnte sowohl durch die Verdichtung und Vereinheitlichung der Mauermasse als durch die Auflösung der Mauer in ihr tektonisches Gerippe erfolgen.

Die Konzentration der Mauermasse, welche vor allem für die barocke Richtung charakteristisch ist, mußte notwendig auch zu einer Vereinheitlichung und Vereinfachung des Raumes führen. Indem die Mauerkörper sich in geschlossenen Konfigurationen formen und gestalten, setzen sie der freien Gestaltung des Raumes eine Beschränkung entgegen. Auf die Leonardeske Richtung der breit ausgesponnenen Raumkombination, der Bramantes St. Peter und dessen nächste Filiationen, wie der Dom von Carpi, die Steccata in Parma und S. Maria di Carignano, angehören, folgt eine „Vereinfachung und im Gesamtbild eine Verarmung“ der Raumkomposition (Riegl).

Wir haben Gelegenheit, diesen Entwicklungsprozeß an St. Peter selbst von Bramante bis Michelangelo zu verfolgen. Die Rückbildung des achteckigen Kuppelraumes (Quadrat mit abgestumpften Ecken) zum einfachen Quadrat ist symptomatisch. Wir haben diesen Vorgang bei den Nebenkuppelräumen von St. Peter beobachtet. Die für den barocken Kirchenbau vorbildliche Gesùkirche legt auch der Mittelkuppel an Stelle des über die Mittelschiffe weitausholenden Achteckes wieder das Vierungsquadrat zugrunde; nur die schmalen Abkantungen der Ecken deuten noch das zentralisierende Raumempfinden an. Erst in der zweiten Entwicklungsstufe des Barocks (Borromini) machte eine Verschmelzung von Raum- und Massenempfinden vom malerischen Standpunkt aus die schöpferische Raumphantasie wieder frei.

Der Aufbau der Mauer als konstruktives Gerippe ermöglichte anderseits die Auflösung in ein Stützensystem. Dadurch war eine Bereicherung der Raumkomposition gegeben. Säulenreihen konnten zur Raumbegrenzung dienen. Wir sehen im Vorprojekt den Versuch, durch Einstellen von Säulen die Nebenkuppelräume abzuschließen; bei Peruzzi bilden die eingestellten Säulenreihen ein beliebtes, immer wiederkehrendes Motiv. Anderseits konnten sie den Mittelraum gegen Nebenräume erweitern. Wir haben dies an den Umgängen der Tribünen gesehen. Die zugrunde liegende Auffassung ist streng tektonisch. Die Maueraufl ösung in ein Stützensystem bildet in der folgenden Zeit ein wichtiges raumbildendes Motiv der klassizistischen Richtung.

Die Chorschlüsse von S. Giorgio Maggiore und Il Redentore in Venedig, in denen Palladio die Abschlußmauer der Hauptapsis in eine Säulenstellung auflöst und so den Durchblick in den „unendlichen, ungeformten Raum“ (Riegl) eröffnet, können als Weiterbildungen der Pläne Bramantes und Raffaels angesehen werden. Es eröffnen sich damit ganz neue Entwicklungsmöglichkeiten: die geschlossene kubische Form wird durchbrochen, neue perspektivische Durchblicke ergeben sich, malerische Motive treten in den Vordergrund.

Blicken wir zurück auf das Vorprojekt Bramantes für St. Peter. Während der Grundriß sich als eine Weiterbildung des Leonardesken geometrischen Kombinationsprinzips darstellt, zeigt der Aufbau das tektonische Massenempfinden der florentinisch-römischen Richtung. Der Entwurf Bramantes steht somit gerade im Treffpunkt, in dem die beiden Entwicklungslinien der gesetzmäßig geometrischen

Raum und Massengestaltung aneinandergeraten und sich die Forderung nach einer Auseinandersetzung und nach einem Ausgleich ergibt. Im Vorprojekt ist diese Durchdringung noch nicht durchgeführt; Grundriß und Aufriß zeigen noch divergente Tendenzen, sind noch nicht zu einer künstlerischen Einheit verarbeitet.

Diese Selbständigkeit der Risse in ihrem künstlerischen Charakter ist eine auffallende Erscheinung. Muß auch notwendig jeder baukünstlerische concetto auf einer räumlich-plastischen Vorstellung beruhen und sind auch die orthogonalen Risse nur geometrische Fixierungen dieser dreidimensionalen Vorstellungen, so spielen sie doch als planimetrische Konfigurationen im künstlerischen Schaffensprozeß auch eine aktive Rolle. Die Bedeutung der Risse in der Baupraxis ist jedenfalls von großer Wichtigkeit für die Beurteilung einer Stilperiode. Ebenso wie gewisse Erscheinungen der romanisch-gotischen Baukunst unverständlich sind vom Standpunkt einer der modernen Praxis entsprechenden scharfen Scheidung von zeichnerischem Entwurf und handwerksmäßiger Ausführung, ebenso ist diese Trennung, welche erst von der italienischen Renaissance zur vollen Ausbildung gebracht wurde, wesentlich für die ganze neuzeitliche Architektur.

Charakteristisch für die Bewertung der Risse in der Renaissance ist das einleitende Kapitel des ersten Bandes von Albertis Zehn Büchern über die Baukunst. „Die ganze Baukunst setzt sich aus den Rissen und der Ausführung zusammen." Die Risse werden sodann als der grundlegende, künstlerisch maßgebende und vornehmere Teil der Architektur ausführlich behandelt. „Auch sind die Risse nicht an die Materie gebunden." „Man kann also die Formen ganz allein nach Belieben vorzeichnen ohne Rücksicht auf das Material." Die vornehmliche Tätigkeit des Baukünstlers stellt sich somit als eine vollkommene Abstraktion der Form von der materiellen Ausführung dar.

Der Riß ist nicht mehr ein notwendiger Behelf, er wird selbst zum eigentlichen Kunstwerk. Das Entwerfen in ebenen Rissen führt zu zwei getrennten Vorstellungen vom Grund- und Aufriß, die zwar von einer einheitlichen plastischen Vorstellung ausgehen, aber ihre selbständige Entwicklung durchmachen und in steter Wechselwirkung einander beeinflussen und durchdringen. Bei einer Kunstrichtung von so stark rationalistischem Charakter und so entwickelter Gesetzmäßigkeit konnte nur die maßstäblich aufgetragene Zeichnung und ziffermäßige Berechnung die geometrischen Beziehungen zwischen den zwangläufigen Motivreihen — Möglichkeiten und Unmöglichkeiten — klarstellen. Das planimetrische Bild wird selbst zu einem Faktor, der die künstlerische Produktion befruchtet. Wir haben dies bei Leonardo nachgewiesen. Planimetrische Grundrißspielereien sind im Barock häufig und bilden oft ein wichtiges, anregendes Moment für die Konzeption, wie z. B. die Bienenform des Grundrisses von S. Ivo della Sapienza.

Es ist daher nicht auffällig, daß im Grundriß des Vorprojekts Bramantes der oberitalienische Einfluß länger und stärker nachwirkt und die Raumkomposition sich unter diesem uneingeschränkt entfaltet. Das graphische Kompositionsprinzip und das planimetrische Grundrißbild haften in der individuellen Stilwandlung dem Meister länger an gegenüber der plastischen Vorstellung des Aufbaues. Was aber als plastisches Bild Bramante vorschwebte, zeigt deutlich das Münzbild. Die Leonardeske Raumgruppe sollte in geschlossenen Baumassen in gesetzmäßig entwickeltem tektonischem Aufbau geformt und gestaltet werden. Diese Aufgabe war etwas Unerhörtes, Neues.

Einzelne Anzeichen weisen schon im Grundriß des Vorprojekts darauf hin. Die ungelösten, konstruktiv unbegründeten Mauermassen zwischen dem inneren Halbrund und der äußeren Rechteckform der Kreuzarme sind nur aus dem Bestreben nach Massenkonzentrierung im Außenbau und nach Erlangung einer Mauerflucht zur Entwicklung einer Fassadenordnung verständlich. Die eingestellten Säulen sind Anzeichen für die Durchführung eines tektonischen Systems im Inneren.

Ist auch ein solches System sicher schon beabsichtigt, so ist es doch noch nicht in seiner Gesetzmäßigkeit richtig erkannt und konsequent entwickelt. Wäre Geymüllers Annahme von zwei Ordnungen übereinander mit Sicherheit als richtig zu erweisen, so wäre der entscheidende Schritt in der Aufnahme einer einzigen Riesenordnung zu erblicken. Die Aufnahme der Rossellinofundamente in den Plan könnte durch die Forderung einer einheitlichen Ordnung im Außenbau den Anstoß geboten

haben. Aber auch wenn Similis Rekonstruktion vorausgesetzt wird, ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen den schmalen Pilastern, die eine enge Kupplung verlangen, und der gewaltigen Ordnung nach dem Vorbilde des Pantheons, wie sie die Ausführung zeigt. Die absolute Größe muß von vornherein jede dekorative Wirkung aufheben. Diese Riesenpilaster können nicht mehr als ein akzessorischer Schmuck, sondern nur als Teil der Mauer, als plastischer Ausdruck ihrer statischen Funktionen empfunden werden. Die gewaltigen Abmessungen der Pilaster verlangen starke Plastik und kräftige Profilierung, um geschlossene Einheiten zu ergeben. Die statische Selbständigkeit verlangt eine individuelle Isolierung; sie treten in gemessenem Abstand auseinander. Dieser Abstand kann aber nicht willkürlich sein; er wird zu einem rhythmisch wiederkehrenden Intervall: es entwickelt sich daraus das „rhythmische Travee". Das Aufrißsystem beginnt damit sich selbständig zu entfalten und auf den Grundplan rückzuwirken. Das „rhythmische Travee" wird zum Maß der Leibung der Kuppelbogen, über der sich die Grundfigur der Kuppelpfeiler aufbaut.

Die Durchbildung des Grundrisses vom Standpunkt des tektonischen Aufrißsystems brachte notwendig eine Verschiebung des Fixierpunktes von der Grundfläche des Hohlraumes zu der des Mauerkörpers mit sich; die Durcharbeitung vom statisch konstruktiven Standpunkt verlangte Vereinheitlichung und Vergrößerung der Mauermasse. Diese Gesichtspunkte lagen aber gerade in den Richtungslinien des neuorientierten Kunstwollens, sie drängten nach künstlerischer Gestaltung.

Die Kuppelpfeiler erhalten durch Kontrepfeiler eine sichere Verstrebung. Die Leibungen der Schiffarkaden, welche die Strebebogen bilden, entwickeln sich in voller Breite. Der Grundriß der Kuppelpfeiler formt sich zum geschlossenen Quadrat, das nur gegen den Kuppelraum die starke Abschrägung behält. Der Nebenkuppelraum wird zur quadratischen Vierung; an die Kontrepfeiler schließen sich in voller Breite die Umgänge an.

Die Entwicklung des Ausführungsplanes aus dem Vorprojekt bedeutet die Durchbildung der geometrischen Raumkombination nach dem im Münzbild aufgestellten Programm des tektonischen Ausdruckes der Masse.

Die Grundforderung nach innerer Gesetzmäßigkeit äußert sich beim Ausführungsplan noch in anderer Weise. Sie mußte notwendig zu einem Konflikt führen mit der Forderung nach Einbeziehung älterer Bauteile in den neuen Baukomplex. In der Art, wie eine Stilrichtung sich mit der Aufgabe der Erhaltung und des Umbaues älterer Gebäude und der Anpassung an vorhandene Bestände auseinandersetzt, besitzen wir ein wichtiges Symptom für die psychische Grundlage ihres künstlerischen Schaffens. Die Aufgabe kann in ihrer strengen Gebundenheit als eine starke künstlerische Anregung empfunden oder mit ausgesprochener Abneigung abgelehnt werden. Findet sich die Disposition zu einer Einfühlung, so wird es wiederum bezeichnend sein, auf welche Eigenschaften der Objekte sie sich bezieht.

Es ist erstaunlich, mit welcher spielenden Leichtigkeit in der Frührenaissance gotische Kircheninterieurs und Kapellen mit neuem Schmuck ausgestaltet und verkleidet werden, ohne daß meist auch nur ein Versuch gemacht wird, den Raum selbst umzuformen. Der dekorative Charakter verleiht allen Formen jene unglaubliche Elastizität, die sie befähigt, sich allen Raumverhältnissen anzupassen. Je mehr die geometrisch-kubische Vorstellung des Raumes und die tektonische Auffassung der Mauerkörper die Oberhand gewinnen, um so schwerer mußte sich die Aufgabe gestalten. Wir können dieses Stadium bei Alberti beobachten. Bei S. Francesco in Rimini wird der Kirchenraum vollkommen unverändert belassen; um aber im Außenbau freie Hand zu erhalten, wird das Gebäude von einem Gehäuse umgeben. Im Inneren dagegen beschränkt sich die Neugestaltung auf eine rein dekorative Verkleidung. Noch charakteristischer ist der Ausbau der Fassade von S. Maria Novella in Florenz. Die gotische Wandgliederung wird unverändert beibehalten und von einer großen Säulenordnung gerahmt und zusammengefaßt. Das schlanke Verhältnis der Säulen, ihre Ausführung in verde antico und die reiche Verwendung der Inkrustation am Portal und im Giebelaufbau stellen eine so

starke Bindung mit dem alten Bestand her, daß eine vollkommen geschlossene, einheitliche Gesamtwirkung erzielt wird.

Drei Jahrzehnte später wäre so etwas nicht mehr möglich gewesen. Das strenge tektonische System der Hochrenaissance kann einen Fremdkörper nicht assimilieren. Jede Einheit hat ihr Maß und ihr Gesetz in sich selbst, nach dem sie sich formt und aufbaut. Es fehlt ihr damit jede Anpassungsfähigkeit. Erst der Barock schafft in der freien Ausdrucksform die Möglichkeit, gegebene Verhältnisse und Formen aus deren inhärentem Charakter heraus zu gestalten.[1]) Es zeigt sich hier wieder der polare Gegensatz zu der Hochrenaissance und dem aus ihr entwickelten Klassizismus. Während diese aus fertigen, gegebenen Elementen, die gleichsam einem Baukasten — den die Antike abgibt — entnommen werden, das Bauwerk zusammensetzt und aufbaut, ist dem barocken Empfinden die Mauermasse eine homogene Einheit, die der Architekt gleich dem Bildhauer frei und selbständig formen und bilden kann, mag nun die Vorstellung blockhaft sein wie bei Michelangelo oder biegsam und knetbar wie bei Borromini. Der Klassizismus ist tektonisch-kombinatorisch, der Barock plastisch-expressiv.

Der Ablauf der Produktion ist daher ein ganz verschiedener. Die klassizistische Richtung sucht die Entwicklung einer Idee nach der ihr innewohnenden Gesetzmäßigkeit, die Komposition ist zentrifugal; man erkennt dies deutlich an den Entwürfen Peruzzis.

Alles von außen Kommende, das sich der freien autonomen Entfaltung entgegenstellt, wird als Hemmung empfunden. Tradition und Zweckbestimmung, Bodengestaltung und Umgebung werden mit souveräner Geringschätzung ignoriert. Wie charakteristisch ist die Erzählung des Ägidius von Viterbo, die Pastor[2]) mitteilt. Bramante habe Julius II. den Vorschlag gemacht, die Orientierung von Neu-St. Peter von Süd nach Nord zu verlegen, damit vor dem Eingang der Obelisk des Neronischen Zirkus stünde. Dadurch wäre die vollständige Verlegung der Confessio notwendig gewesen. Da konnte der Papst dem umstürzlerischen Geiste des Künstlers nicht mehr folgen und legte sein entschiedenes Veto ein: an dem Grabe des Apostelfürsten dürfe nicht gerührt werden.

Ein Kunstwollen, das nur die reine Formidee als Gestaltungsprinzip anerkennt, kann die Zweckbestimmung, das Bauprogramm, nicht als die Produktion fördernd, sondern muß ihn als Hemmung empfinden. Sehen wir die Entwürfe Peruzzis durch, so finden wir immer wieder Variationen der gleichen ausgedehnten, zentralisierten Anlagen mit Kuppelbauten und säulenumgebenen Höfen, welche ohne besondere Charakterisierung Kirchen und Klosteranlagen ebenso wie Schlösser und Villen darstellen; und wenn wir den seltsamen Idealentwurf auf dem Blatte Uff. 581 (Taf. V) betrachten, so kann man im Zweifel sein, ob es sich um eine Renaissancephantasie einer antiken Therme oder um ein christliches Gotteshaus handelt.

Die so oft wiederholte Behauptung der unchristlichen, profanen Gesinnung der Renaissancebaukunst muß daher anders gefaßt werden.[3]) Diese Baukunst war ebensowenig profan als religiös; wenn sie sich heidnisch-antik gebärdete, so war das kein Bekenntnis der Gesinnung, kein Programm; es war im Herzen recht gut christlich gedacht und empfunden. Was sie unreligiös erscheinen läßt, ist das Fehlen eines Zweckinhaltes; sie sah ebensowenig ihre Aufgabe in der künstlerischen Gestaltung der Kultbedürfnisse als der gesellschaftlich-sozialen Lebensforderungen, sie folgte abstrakten Schönheitsnormen und versuchte in souveräner Umkehrung nach diesen das Leben zu gestalten.

Wenn man die Via delle Fondamenta um St. Peter herumgeht, ist es auffallend, wie die Bauarea aus dem Berg herausgeschnitten ist und der ganze westliche Teil tief im Boden drin steckt. Da der Westchor Michelangelos nur verhältnismäßig wenig über den Bramantechor vorgeschoben wurde, ist diese Erscheinung schon für die erste Anlage charakteristisch.

Wir sehen, wie der Architekt sich ganz unbekümmert über die Bodenformation hinwegsetzt. Man muß nur dagegen halten, was für künstlerische Anregungen die nordisch-romanische Kunst

[1]) M. Dvořák, Francesco Borromini als Restaurator, Kunsthistor. Jahrbuch d. Zentralkomm. 1907, Beibl. 89.
[2]) Pastor, Geschichte der Päpste, III, 3—4, S. 772 f.
[3]) M. Reymond, Bramante et l'architecture italienne au XVIe s., Paris 1914.

(Le Puy, Notre-Dame) und der Barock gerade aus dem ansteigenden Terrain geschöpft hätten. Noch schärfer zeigte sich dieses Ignorieren der Terrainschwierigkeiten in den Entwürfen Peruzzis für den Dom von Siena.

Die Barockkunst sucht dagegen aus dem Programm der Bauwerke, der Lage und Umgebung, aus den gegebenen Abmessungen und Formen durch Einfühlung neue ästhetische Gefühlswerte herauszuholen und diese prägnant zu gestalten. Alle diese äußeren Momente werden daher nicht als Hemmungen, sondern als wertvolle künstlerische Anregungen empfunden. Wenn Borromini beim Umbau von S. Giovanni in Laterano die Grundmaße der altchristlichen Kirche vollkommen beibehielt, so geschah es nicht aus jenem Pietätsgefühl, aus jenem historischen Einleben in das Denkmal und romantischem Nachempfinden der Vergangenheit, die den Denkmalkult und die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts kennzeichnen; was er in seinem Umbau geschaffen, war etwas vollkommen Neues und Persönliches, etwas von dem alten Bau, der damit unwiederbringlich vernichtet war, Grundverschiedenes. Jenes Festhalten an den Abmessungen muß also vom künstlerischen Standpunkt etwas anderes bedeuten. Es war mit der apriori aufgestellten Forderung ein reizvolles künstlerisches Problem gestellt; gerade aus dem äußeren Zwange ergab sich reiche Anregung; und daher war der Zwang erwünscht.

Die unlösbare Verwirrung, welche die Aufnahme der Chorfundamente des Rossellino in die kunstvoll gezogenen Kreise des Vorprojekts brachte, die vergeblichen Bemühungen, sie zu assimilieren in der Folgezeit, das kühne Hinwegsetzen über die ausgeführten Bauteile in immer neuen Entwürfen erscheinen von diesem Standpunkt als charakteristische Symptome ihrer Zeit, erklären sich aus der Grundtendenz des Kunstwollens. Wir verstehen aber auch die große Rolle, welche die Studien und Idealentwürfe spielten. Es mußten sich von bestimmten Bauentwürfen zu ihnen und umgekehrt unzählige Fäden spinnen, es mußten sich allmähliche Übergänge ergeben, die eine strenge Scheidung unmöglich machen. Damit haben wir nachträglich die Begründung erbracht für die bei der Kritik der Handzeichnungen vorweggenommene Voraussetzung, daß Abweichungen von der Ausführung kein Kriterium für die Datierung bilden können, daß das Ignorieren von gegebenen Realitäten kein Argument gegen die Lokalisierung bilden müssen, kurz, daß wir in den Entwürfen und Studien dieser Zeit mit einer rücksichtslos freischaffenden Phantasie rechnen müssen, die sich hier ledig aller Fesseln auszuleben sucht.

ANHANG.

REGESTEN AUS DEM NACHLASSE MÜNTZ-GEYMÜLLER.

Nr. 1.

1506 April 20. Leonardo de Rabiis mercante Milanese habitante in Roma se obliga come principale in pleniori forma Cam. che Guelfo de Caravagio muratore deputato alla fabrica de San Pietro cioe alla tribuna supradicta lavorara nella dicta fabrica diligentemente per tucta quella summa de danari che per tal cascion recevera obligando se et tucti soi beni mobili et stabili. L. Amerinis. [in margine] fidejussores magistrorum . . Leonardus de Rabiis pro Guelfo.

Es folgt am selben Tage die Bürgschaft für mag^ro^ Stephano et Jacovo Rasca muratori alla fabrica supradicta, mag^ro^ Gabriello alias el Moro de Caravagio murator und Jacovo chiamato el frate murator. Am 22. und 23. erhalten die fünf Meister Akontozahlungen von je 1500 duc. de carl X.[1]) Arch. capitul. di S. Pietro, 1506—1513, fol. 3.

Nr. 2.

1506 [ohne Datum; der Anfang fehlt]. Item se obliga la prefata Cam. de dar libere le cave de la puzolana salvo jure tertii, et cossi quella dela breccia, o harena che e presso le fornace nel monte sopra el quale e le vigna deli heredi de mag^ro^ Pasquale: non intendendo peroche la dc̄a harena

[1]) Müntz, XIX, S. 362. — Geym., S. 353.

o breccia se possa mescolare con la puzolana in ogni sorte de muro: perche in nelli mura sottili, ne in le fodere se intende cene vadano niente, ma solamente nelle mura grosse de una canna, o dui, et non se intende essere piu che el terzio de quelche sura [sic] la puzolana.

Item promette la dicta Cam. alli supradicti magri mant[en]ere la calcina ad rascion de tre carlini il rubio et sopra de cio dar securta sufficiente: Et magro Bramante promette versa vice dare sufficiente cautione alla dca camª de possere [sic] mantenere dicta calcina al dicto prezo.

Item forono de accordo dicte parte che el capelle piccole che sonno de una canna: et la scala de mezo se habiano ad mesurare vacuo per pieno, secondo lo stile consueto. Le altre volte che sonno larghe piu de una canna se habiano ad mesurare dala imposta in su: referendo ogni cosa alla consuetudine et stilo di Roma et ad juditio de magro Bramante, et altri periti et experti de l'arte: riservato anchora el judicio dela prefata Camera.

Item le finestre de la tribuna se habiano anchora ad mesurare voto per pieno secondo dicto stilo et consuetudine.

Item furono d'acordo dicte parte, cioe li supradicti magistri obligandose in pleniori forma Camerae, che tucto quello che troveranno di bono in cavar li fondamenti osia oro, o argento, o qualunche generatione di metallo, o vero pietre lavorate, o non lavorate di qualunche sorte, consignarle alla prefata Cam.

Item de obligano li supradicti magistri che le mura et altri edificii che haveranno da fare seranno boni et sufficiente, et in cio stare al judicio della Camª et altri homini periti in l'arte.

Acta fuerunt haec Romae, in sacristia Basilicae Principis apostolorum de Urbe praesentibus ibidem dno Mario de Vulterris canonico dictae basilicae et Rdo domino Juliano Archiepiscopo Ragusino testibus ad haec habitis, vocatis et requisitis. Ibid. fol. 2.

Nr. 3.

1507 März 10. Julianus Jo. Franci del Teccio Florentinus scultor obligavit se..... pro constructione capitellorum in fabrica S. Petri Er erhält am selben Tage 200 Dukaten.[1]) Ibid. fol. 30.

Nr. 4.

1507 März 12. Obligatio generalis et fidejussio für magr Jacobus Thomasii Hungerini Mangone alias et Frate di Charavagio. Ibid. fol. 12.

Nr. 5.

1507 Juli 10. Specis vir d. Ludovicus del Burgo praesens et sciens in aliquo infrascript. non teneri volens tamen teneri .... promisit et convenit ... quod magr Jacobus de Caravagio Hungarini alias el Fra, murator de novo construere seu construi et aedifari faciet in tribuna ecclesiae Sti Petri de Urbe tot cannas muri precio consueto et in aliis contractibus designato et specificato q. ascendent ad sumam 1100 duc. de carl. X veteris monetae. Ibid. fol. 16.

Nr. 6.

1507 August 24. Menicus Antonius magri Jacobi de Carrara scarpelinus confessus est habuisse et recepisse a d. Jeronimo Francisci de Senis deprio sive computista fabricae S. Petri de Urbe, flor. 200 de k. X. antiquis pro f. ad bonum computum capitellium [sic] fiendorum pro columis [sic] muri quae vadunt in pillastris magnis tribunae ....[2]) Ibid. fol. 18.

Nr. 7.

1509 Jänner 4. Magr Julianus Johis scarpellinus erhält fl. 100 de k. X. veteris monetae ... pro faciendis certis litteris egiphatis [sic] juxta ordinem magri Bramantis architecti in basilica fabricae Sti Petri. Ibid. fol. 40.

[1]) Müntz, XX, S. 509. — Geym., S. 353.

[2]) Ebenso.

Nr. 8.

1509 Jänner 13. Mag^{r} Julianus del Tochio scarpellinus Florentinus... vice et nomine mag^{ri} Ambrosii alias el Culobe[?] etiam scarpellino[sic!] erhält 57 fl. für Kapitelle.
Ibid. fol. 42.

Nr. 9.

1509 Jänner 29. Mag^{r} Joh^{es} quondam Franc^{i} de Cast^{o} Franc^{o} alias el Raschia, ut heres et successor Jacobi sui germani liefert Kapitelle.

Nr. 10.

1509 März 9. Mag^{ri} Franc. de Mediolano et Antonius del Ponteasievi, scarpellini et socii und Mag^{r} Julianus Joh^{es} del Toccio scarpellinus arbeiten an den Kapitellen.
Ibid. fol. 44v u. 45.

Nr. 11.

1509 Juli 31. Mag^{r} Julianus Jo. del Toccio scarpellinus erhält 300 fl. de k. X. veteris monetae ad computum cornisoni tribunae dictae basilicae. Ibid. fol. 49v.

Nr. 12.

1510 März 11. Franc^{s} mag^{ri} Lazari de Caravagio faber ferrarius confessus fuit habuisse duc. 100 de carl. X veteribus pro duc. ad bonum computum ferramentorum arcuum fabricae S^{ti} Petri et duc. 200 similes ad computum cathenarum et ferramentorum turris Borgiae videlicet cathenarum quattuor magnarum et sprangarum cornicionis dictae turris obligans perficere dicta ferramenta et cathenas sine intermissione temporis et supplere de omnibus ferramentis dictis arcubus et turri absque aliqua alia petitione pecuniarum ad bonum computum, praesentibus mag^{ro} Raynerio de Pisis et Antonio de San Gallo testibus. Ibid. fol. 74v.

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN HANDZEICHNUNGEN.

Anonymus Fabriczy.

Stuttgart, k. Kupferstichkab., niederländ. Landschaftszeichn. d. XVI. u. XVII. Jh. Fol. 131 u. 392 (Egger, Röm. Ved. I, Taf. 40), S. 53, 55.

Anonymi.

Uff. 3 (Geym. Taf. 53, Fig. 2 u. 3), FIG. 2, S. 9ff., 23.
Uff. 4 (Geym. Taf. 23, Fig. 3), S. 62, 67.
Uff. 5 (Geym. Taf. 23, Fig. 2), S. 62, 67.
Uff. 135 (Geym. Taf. 55, Fig. 1), S. 6f., 81.
Uff. 242 (Geym., Raffaelo Sanzio, Fig. 29), S. 1.
Uff. 560 (Geym., ebd.), S. 1.
Berlin, k. Kupferstichkab. M. v. Heemskerckscher Skb. II, Fol. 1 (Egger I, Taf. 35), S. 64.
Berlin, ebd. II, Fol. 60v (Egger I, Taf. 37), S. 53, 55.
Hamburg, Kunsthalle, n. 21.311 (Egger I, Taf. 28), S. 55.
Wien, Privatbesitz (Egger I, Taf. 20), S. 67.
Cod. Coner (T. Ashby), S 17, 22, 55, 60, 66.

Bramante, Donato.

Uff. 1 (Geym. Taf. 3), FIG. 1, S. 8f., 71f., 78, 86f.

Heemskerck, Marten van, Berliner Skb.

I, Fol. 15 (Egger I, Taf. 33), S. 55, 67.
II, Fol. 51 (Egger I, Taf. 29), S. 64.

II, Fol. 52 (Egger I, Taf. 26), S. 55, 60, 66.
II, Fol. 54 (Egger I, Taf. 32), S. 55, 64.
Leonardo da Vinci.
Inst. de France, Ms. B (Richter-Geym.), S. 76 ff.
Ashburnham, Ms. II (Richter-Geym.), S. 76.
Cod. Atlanticus, S. 76.
Peruzzi, Baldassare.
Uff. 2 (Geym. Taf. 2 u. Textfig. 19), TAF. III, S. 28.
Uff. 11, S. 60.
Uff. 12, S. 21, 24, 26.
Uff. 13 (Geym. Taf. 53, Fig. 5), S. 21.
Uff. 14 (Geym. Taf. 20, Fig. 6), S. 21, 23 ff., 64.
Uff. 15 (Geym. Taf. 20, Fig. 4) FIG. 12, S. 21, 23 ff.
Uff. 16 (Geym. Taf. 20, Fig. 5), S. 21, 23 ff.
Uff. 17 (Geym. Taf. 6, Fig. 3), S. 21 ff., 26, 31.
Uff. 18, FIG. 13, S. 21, 24 ff.
Uff. 19 (Geym. Taf. 6, Fig. 4; Taf. 53, Fig. 4), FIG. 10, S. 12, 21 ff.
Uff. 22, FIG. 3, S 12.
Uff. 29 (Geym. Taf. 53, Fig. 6), S. 31.
Uff. 31, FIG. 14, S. 31 f.
Uff. 105 (Geym. Taf. 20, Fig. 8), S. 55.
Uff. 107 (Geym. Taf. 6, Fig. 1 u. 2), S. 22, 32 ff., 43.
Uff. 109, FIG. 18, S. 35, 43.
Uff. 115 (Geym. Taf. 53, Fig. 1), FIG. 7, S. 18 f.
Uff. 117 (Geym. Taf. 18, Fig. 4), S. 18, 20.
Uff. 123, FIG. 16, S. 34, 38, 43.
Uff. 161, FIG. 11, S. 23.
Uff. 338, S. 34, 40.
Uff. 339, S. 40.
Uff. 340 (Redtenbacher Taf. 10, Fig. 1), S. 40.
Uff. 341, S. 40.
Uff. 433, S. 19.
Uff. 434, S. 19.
Uff. 435, S. 19.
Uff. 449 (Redtenbacher Taf. 11, Fig. 1 u. 3), FIG. 25, S. 41.
Uff. 451 (Redtenbacher Taf. 11, Fig. 2), S. 41.
Uff. 457 (Egger, Entw. B. Peruzzis, Fig. 14), FIG. 22, S. 39 ff., 43.
Uff. 494 (Hülsen, Cod. Barb., tav. d'agg. J), TAF. IV, S. 36 ff.
Uff. 506 (Willich, a. a. O. Taf. 11, Fig. 1), S. 27.
Uff. 529, FIG. 8 u. 9, S. 18, 20, 23, 34 ff.
Uff. 581, TAF. V, S. 43, 89.
Uff. 582, FIG. 19 u. 20, S. 39, 42.
Uff. 583, FIG. 21, S. 39, 42.
Uff. 614, S. 27.
Uff. 615, S. 27.
Uff. 616, S. 27.
Uff. 1652, S. 60.
Uff. 1699, S. 60.
Rom, Accad. di San Luca (Geym. Taf. 45, gelbe Linie), S. 30 ff.

Wien, k. k. Hofbibl. Cod. 10.935, Fol. 136v (Egger, Entw. B. Peruzzis, Fig. 26), S. 27.
Siena, Bibl. Comunale, Taccuino nach B. Peruzzi.
Fol. 28r, FIG. 15, S. 31, 32, 41.
Fol. 28v, FIG. 23, S. 39 ff.
Fol. 31v, FIG. 24, S. 41.
Fol. 33r, FIG. 26, S. 41.
Fol. 34r, FIG. 17, S. 35.
Fol. 36v (Geym. Taf. 20, Fig. 1), S. 32.
Fol. 37 (Geym. Taf. 20, Fig. 2), S. 25.
Fol. 37v (Egger, Entw. B. Peruzzis, Fig. 13), S. 40.
Peruzzi, Sallustio.
Uff. 23 (Geym. Taf. 25, Fig. 1 u. 3), S. 48 f.
Uff. 27 (Geym. Taf. 18, Fig. 2), S. 49.
Uff. 28 (Geym. Taf. 25, Fig. 2), S. 48.
Uff. 30, FIG. 28 u. 29, S. 49.
Uff. 274 (E. Rocchi, a. a. O. tav. 21), S. 48.
Uff. 1420, FIG. 27, S. 49.
Sangallo, Antonio da, d. J.
Uff. 33, Memoriale (Geym. Textfig. 20), S. 26 f., 61, 64, 68, 81, 84.
Uff. 34 (Geym. Taf. 35, Fig. 4), S. 22 f., 26.
Uff. 35 (Geym. Taf. 35, Fig. 3), S. 22 f.
Uff. 36 (Geym. Taf. 39, Fig. 5), S. 26.
Uff. 44 (Geym. Taf. 23, Fig. 1), S. 24 f., 59, 67, 70.
Uff. 45 (Geym. Taf. 38, Fig. 1), S. 25, 29, 32, 59, 61.
Uff. 47 (Geym. Taf. 51), S. 30, 59, 67.
Uff. 48, S. 30, 68
Uff. 54 (Geym. Taf. 33, Fig. 1 u. Taf. 34, Fig. 4), S. 32, 61, 64, 68.
Uff. 60 (Geym. Taf. 34, Fig. 1 u. 2), S. 64, 68.
Uff. 79 (Geym. Taf. 33, Fig. 2), S. 64, 81.
Uff. 121, S. 67.
Uff. 252 (Geym. Taf. 30), S. 22, 26.
Uff. 255, S. 26.
Wien, k. k. Hofbibl., FIG. 30, S. 62 f.
Sangallo, Francesco da.
Uff. 20 (Geym. Taf. 9, 10, 11), S. 11, 16 f., 21, 23, 62.
Uff. 104 (Geym. Taf. 18, Fig. 1), TAF. I u. II, S. 11 ff., 16 f.
Uff. 284, S. 17.
Uff. 1673, S. 15.
Uff. 7945 (Geym. Taf. 7 u. 8), S. 11, 13, 15 ff.
Uff. Cod. Campello-Geym., FIG. 5 u. 6, S. 15 f.
Sangallo, Giuliano da.
Uff. 7 (Geym. Taf. 26, Fig. 1), S. 16, 18, 22 f., 32, 62.
Uff. 9 (Geym. Taf. 28, Fig. 2), S. 16.
Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. (Hülsen), S. 14, 16, 20, 72.
Sangallo, Giuliano und Francesco da.
Uff. 8 (Geym. Taf. 17, Fig. 1 u. 2), S. 11, 13.
Uff. 1567, FIG. 4, S. 14 f.

BRAMANTE-STUDIEN

Folgende Herren haben bis 11. März 1914 ihre Mitwirkung zugesagt:

Prof. Achille BERTINI-CALOSSO, Roma
Emilio CALVI della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Roma
Kurt EGGHART, Bibliothekar am Kunsthistorischen Institut der Universität Graz
Dr. Konrad ESCHER, Privatdozent für Kunstgeschichte an der Universität Basel
Prof. Vincenzo FEDERICI della R. Università di Roma
Architekt Dr. techn. Dagobert FREY, Privatdozent für Architekturgeschichte an der Technischen Hochschule in Wien
Geheimer Regierungsrat Dr. Karl FREY, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Berlin
Dott. Gustavo FRIZZONI, Milano
Ing. Prof. Gustavo GIOVANNONI, Roma
Prof. Dr. Christian HÜLSEN, Florenz
Prof. Colonnello Lodovico MARINELLI, R. Scuola Militare di Modena
Prof. Dr. Heinrich POGATSCHER, Sekretär des Instituts für österreichische Geschichtsforschung in Rom
Cav. Dott. Ettore VERGA, Direttore del Archivio storico civico di Milano
Prof. Comm. Adolfo VENTURI della R. Universität di Roma
Dr. Árpád WEIXLGÄRTNER, Kustos am k.k. Kunsthistorischen Hofmuseum, Wien

---

Übersicht der von den Mitarbeitern übernommenen Beiträge:

Adolfo VENTURI, I primi passi di Bramante a Urbino
Ettore VERGA, Bramante e sue opere di architettura nel Milanese
Corrado RICCI, Bramante pittore
Karl FREY, Bramantes Tätigkeit am Neubaue von St. Peter
Heinrich POGATSCHER, Dokumente für den Neubau des Vatik. Palastes unter Bramantes Leitung
Dagobert FREY, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen
Vincenzo Federici e Gustavo GIOVANNONI, Le opere di Bramante a Roma (ricerche archivistiche e tecniche)
Achille BERTINI-CALOSSO, Il Casale della Magliana
Konrad ESCHER, Bramantes Anteil an der Casa Santa zu Loreto (Eine Studie zur Baugeschichte des lauretanischen Heiligtums)
Lodovico MARINELLI, Bramante studiato come ingegnere militare
Árpád WEIXLGÄRTNER, Bramantes Proportionsstudien an Mensch und Pferd
Christian HÜLSEN, Der sogenannte Bramantino-Codex in der Ambrosiana zu Mailand
Gustavo FRIZZONI, I ritratti di Bramante
Emilio CALVI, Bibliografia italiana Bramantesca
Kurt EGGHART, Bramante-Bibliographie (mit Ausschluß der italienischen Publikationen)
O. Paul TIOCCA, Tafelband zu den Bramante-Studien (in 5 Lieferungen zu je 10 Tafeln)

Kunstverlag ANTON SCHROLL & CO., Gesellschaft m. b. H. in Wien

BRUNELLESCHI

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER FRÜHRENAISSANCE-ARCHITEKTUR

Von DR. HANS FOLNESICS

112 Seiten in Oktav mit 47 Abb. im Text und auf 20 Tafeln. Geh. M 10.— = K 12.—

Es war das große Verdienst Cornel v. Fabriczys, in mühevoller Durchforschung der Archive von Florenz der Brunelleschi-Forschung eine neue Basis zu schaffen. Merkwürdigerweise ist dieses reiche Material über 20 Jahre ungenutzt geblieben. Erst in dem vorliegenden Buche ist diese Verwertung versucht und die Klarlegung der künstlerischen Tat Brunelleschis zum Zweck der Untersuchung gemacht worden. Der Stil Brunelleschis sollte aus der Vergangenheit abgeleitet, in seinen charakteristischen Äußerungen präzisiert und in seiner eigenen Entwicklung verfolgt werden. Auf diese Weise sollte die einseitige Schätzung seiner Leistung als Ingenieur und Erbauer der Domkuppel ergänzt werden.

INHALTSVERZEICHNIS: I. Einleitung. II. Das Ospedale degli Innocenti. III. Der Palazzo di Parte Guelfa. IV. S. Lorenzo I. V. Die „Alte Sakristei" von S. Lorenzo. VI. S. Lorenzo II. VII. Die Cappella dei Pazzi. VIIa. Der zweite Kreuzgang bei Santa Croce. VIII. Santo Spirito. IX. Il Tempio degli Angioli. X. Die Laterne der Domkuppel. XI. Nachtrag und fälschliche Zuschreibungen. XII. Schlußbemerkung. Nachschrift, Anmerkungen.

GEORG MÜLLER VERLAG in MÜNCHEN

JAKOB BURCKHARDT: Briefe an einen Architekten

1870—1889. 6. Auflage Geheftet M 4.50, gebunden M 6.—, Luxusausgabe M 16.—

Der persönliche Reiz, den Burckhardt zeit seines Lebens auf alle ausübte, die seines Umgangs genossen, strömt stark aus jedem dieser Schreiben hervor. Man wird bei der Lektüre dieser Briefe des unvergleichlichen Genusses teilhaftig, mit Jakob Burckhardt reisen zu dürfen; mit seinen prachtvoll scharfen Augen Landschaften und Menschen, Bilder und Städte einzusaugen; sich seines unversieglichen Humors, der einer Derbheit ungern aus dem Wege geht, seiner oft an Gottfried Keller erinnernden Schalkheit zu erfreuen. Nun hat aber vielleicht, wenn wir die Kraft des Eindrucks an der Kraft der Wiedergabe dieses Eindrucks schätzen und abmessen dürfen, seit Goethe kein anderer Deutscher Werke der bildenden Kunst so zu genießen verstanden wie Burckhardt. Dies macht ja seinen „Cicerone" zu dem schönsten Buche unserer gesamten Kunstliteratur; die hohe innere Wonne des Schauens — einer unter uns Deutschen so seltenen Kunst —, die festliche Glücksstimmung der Seele im Genusse der großen Kunstwerke. Diese Glücksstimmung teilt sich sogar dem Rhythmus der Sätze mit, ganz wie in den schönsten Partien der „Italienischen Reise".

JAKOB BURCKHARDT: Briefwechsel mit H. v. Geymüller

Mit einer Einleitung über H. v. Geymüller und mit Erläuterungen von Carl Neumann

Geheftet M 3.50, in Leinen M 5.—, Luxusausgabe M 15.—

Als willkommene Ergänzung zu den vor einem Jahre erschienenen Briefen Jakob Burckhardts an den Architekten Max Alioth wird hier seine Korrespondenz mit dem großen Bauhistoriker H. v. Geymüller veröffentlicht. Es gab in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa eine kleine Gemeinde, die in Burckhardt ihr Haupt verehrte und der, wie es in den Aufzeichnungen Geymüllers heißt, das Zimmer Burckhardts vorkam wie der Mittelpunkt der Erde. In der Tat lag eines der Hauptquartiere der Ideen dieser nun vergangenen Zeit in der bescheidenen Wohnung in der Sankt-Alban-Vorstadt in Basel, wo Burckhardt seine Gedankenfäden spann. Es steckte in diesem Kreise eine weltbürgerliche Vielseitigkeit, die schon längst bewundert wäre, hätte sie sich nicht nach Kräften von der Welt zurückgezogen. Jedenfalls tritt sie in diesem Briefwechsel in prachtvoller Weise zutage. Das menschlich so überaus reizvolle Buch stellt außerdem ein sehr merkwürdiges Dokument der Geistesgeschichte der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts dar.

Druck von Friedrich Jasper in Wien